

國立台灣大學文學院哲學系

博士論文

Department of Philosophy
College of Liberal Arts
National Taiwan University
Dissertation

從嵇康《聲無哀樂論》論音樂與情感的關係

On the Relation Between Music and Emotion：Reflections on Ji Kang's Seng-Wu-Ai-Le-Lun (The Treatise on the Sound without Emotion.)

陳淑娟
Shu-Chuan, Chen

指導教授： 傅佩榮　博士
　　　　　沈冬　　博士

Advisor： Pei-Jung Fu, Ph.D.
　　　　　Tung Shen , Ph.D.

中華民國 104 年 7 月
July , 2015



摘要

情感是人類存在與生活的重要活動與面向，音樂是人類文化不可或缺的重要精神活動，音樂與情感的關係既密切又難以清楚地被解釋。嵇康對音樂與情感的關係提出了否定的命題，本論文將主要聚焦於嵇康的〈聲無哀樂論〉來探討其內涵。但是嵇康所反的傳統論點來自《樂記》，因此對《樂記》的探討也是不可避免的。而二者所建構的音樂情感理論是如何被實踐在實際的演奏操作之中？本論文將以古琴理論的代表作《谿山琴況》為研究文本。

將這三份文獻以情感的主軸來貫穿，探究各自的音樂情感哲學與彼此間相互影響、反對與繼承的關係。《樂記》認為音樂能表達內心情感，在外在影響與內在主動性的雙重作用下，人可以透過情感達到自我的整合，並藉由樂教的薰陶，使個人與社會達到和諧有序的狀態，以及人可藉由體會音樂運動中生生不滅的樂音之流，參與天地生生大化，以道德本位出發達致天人合一的境界。

嵇康反對《樂記》的音樂情感觀，認為音樂是純粹客觀的陰陽太和之聲，不能表達人的情感，並認為《樂記》所說的“移風易俗”的社會功能，靠的不是音樂中的情感內容而是音樂元素與結構的平衡所產生的的至和之聲。而人與天地宇宙合一的管道再也不是道德式的，而是以躁靜的純粹氣化反應來歸返於宇宙太和之氣。

《谿山琴況》對《樂記》與〈聲無哀樂論〉皆有所繼承。對《樂記》的繼承在於重視心性的存養與雅俗之辨；對嵇康樂論的繼承在於對技藝的重視與對玄遠的理想世界之希慕。而對二書的發展則在於，使音樂的形上之道有了形下的具體實踐方法。

關鍵字：嵇康；〈聲無哀樂論〉；〈琴賦〉；《樂記》；《谿山琴況》；情感；音樂



Abstract

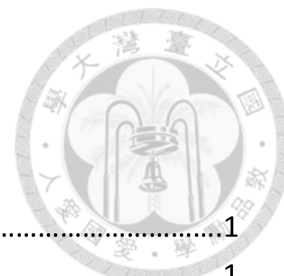
Emotion is an important part of human life and our own existence; Music is the essential activity of human cultural and mind. The relation between music and emotion is so close that could not be explained lucidly.

Ji Kang brought up a negative proposition on the relation between music and emotion. His treatise *The Sound without Emotion* is the focus of this dissertation. But Ji Kang's treatise is the opposite to the traditional viewpoint that music can express emotion which is from *Yue Ji*. Therefore, *Yue Ji* is an another topic that has been to studied. And then, It's very naturally to ask how are the theories which is constructed by *Yue Ji* and *Sound without emotion* applied to practice. The answer will come out in the study of Guqin's most important treatise *Xi Shan Qin Kuang*.

These three texts will be threaded together with the theme of the relation between music and emotion. And we will see how the relation is different and developed in different texts.

Keywords: Ji Kang; Treatise on the Sound without emotion; Yue Ji; Xi Shan Qin Kuang; Emotion; Music

目次



第一章 導論……1
　一、研究動機……1
　二、研究主題與目的說明……4
　三、研究回顧……6
　四、西方哲學對於情感的研究……20
　五、中國哲學對於情感的研究……28
第二章　《樂記》的音樂情感理論……36
　第一節　音樂與情感公共場域的關係……36
　第二節　音樂與情感主體的關係……50
　第三節　音樂情感中的天人關係……61
第三章　〈聲無哀樂論〉的情感理論……69
　第一節　對音樂情感的否證方式……69
　第二節　音樂與情感主體的關係……77
　第三節　音樂情感與社會的關係……81
　第四節　音樂情感中的天人關係……84
第四章　《樂記》音樂情感理論與〈聲無哀樂論〉音樂情感理論比較……91
　第一節　音樂中的隱喻……91
　第二節　音樂情感意義的有無……93
　第三節　人文化的自然與去人文化的自然……95
第五章　從《谿山琴況》說明《樂記》與〈聲無哀樂論〉音樂理論的影響……112
　第一節　《琴況》對《樂記》音樂理念的發揮……112
　第二節　《琴況》對〈聲無哀樂論〉音樂理念的發揮……122
第六章　結論……134
參考書目……140

第一章

導論



第一節　研究動機

藝術作為人類文化中重要的活動與產物，其內涵與人對內外世界的認識以及自我的表達有本質上的關聯。在這當中，情感的議題當屬藝術的核心內涵與議題之一。暫且不深入討論藝術作品中的情感與日常生活中的情感有何差異，藝術能夠外化、實現人類的情感狀態，並以某種特殊、適當的形式表現情感特性，進而以情感表達為其作品的內容與意義，這樣的認知，是被大多數人所認同的。透過對藝術作品形式、結構的分析，作品與情感的連結可以相對的被具體、清晰的建立。

文學透過文字概念描述、傳達情感。繪畫，利用可被視覺感知的線條、色彩、構圖的組合，再現客觀世界中的具體事物，傳達被描繪者的主觀精神、個性、以及情感狀態。就算現代繪畫，發展出不以再現客觀世界為宗旨的各種流派，表達人類的精神、情感狀態，仍是繪畫作為一門藝術最重要的內容。

針對音樂藝術，可以提出一個問題：音樂是否與其他門類的藝術一樣，能夠表達人類的情感，並以此為音樂的內容？正如同文學透過文字概念描述些甚麼，繪畫透過視覺元素具象些甚麼，音樂也以樂音表達些甚麼。

在人類文化發展的初期，對這個問題並不感到懷疑。音樂在發展的初始，與詩歌、舞蹈結合為一個整體，這一點在中西音樂史上皆然。然而，當音樂不再必須依附於詩歌、舞蹈，而有自身完善、獨立規律的發展，越來越趨向所謂的純粹的聲音藝術時，沒有了文字與舞蹈的介入，音樂能否表達情感？如果能，如何達

成？其機制為何？就是一連串無法迴避的哲學問題。

西方音樂哲學中，第一個全面、有系統的質疑音樂與情感之聯繫關係的音樂哲學家是漢斯利克[1]。他所持的論據，大致可歸納為以下幾點：第一，音樂可以激發人們的情感，引起情感反應，這是一種聆聽音樂時所產生的副作用。然而，這種副作用不是音樂所特有的，是任何一種藝術都具備的。第二，從西方早期的古典器樂來看，人們欣賞這種音樂，純粹只是為了感受聲音的美，而不是為了通過它來尋求情感的激發。第三，在音樂鑑賞過程中，一部音樂作品與它在鑑賞者心中引起的情感波動之間，並不存在絕對的因果關係。對同一部作品，不同時期、不同背景的感受者的情感反應是隨著多種原因而常常發生變化的。並且這種變化比起其他類別的藝術，要容易出現的多。第四，也是最重要的一點，漢斯利克認為情感的產生與理解、判斷等理性思維相關。音樂無法指涉概念，因此表現確定的情感或激情，完全不是音樂的職能。上述各點導向一個結論，即情感的表現不是音樂的內容，情感論的音樂哲學觀根本上是不能成立的。[2]

雖然漢斯利克做了這樣的論斷，但之後仍有許多哲學家、美學家，不滿於這樣的說法，仍舊試圖以其他途徑、方法，解開音樂的情感密碼。隨著二十世紀各種哲學的發展，現象學、詮釋學、符號美學也都對音樂的情感問題作出解釋。在哲學之外，音樂情感的探討也延伸到心理學與社會學的領域。

對西方來說，音樂與情感的關係是一個相當複雜且持續被關注的問題，想解開其中奧秘者眾多。中國音樂哲學如何思考這個問題，是值得探討的。大致來說，在古代，一般普遍的看法是，肯定音樂與情感的關聯。荀子認為音樂是人情所必需的愉悅。[3] 《韓非子・十過》認為，所謂的亡國之聲，是一種悲音。[4] 《呂氏

---

[1] Eduard Hanslick,(1825-1904)，維也納音樂評論家。

[2] 以上歸納引自于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》(長沙：湖南教育出版社，2002)，頁 25-28

[3] 《荀子・樂論》:「夫樂者，樂也，人情之所必不免也。」

[4] 《韓非子・十過》:「昔者衛靈公將之晉，至濮水之上，稅車而放馬，設舍以宿，夜分，而聞鼓新聲者而說之，使人問左右，盡報弗聞。乃召師涓而告之，曰:「有鼓新聲者，使人問左右，盡報弗聞，其狀似鬼神，子為我聽而寫之。」師涓曰:「諾。」因靜坐撫琴而寫之。…遂去之晉。晉平公觴之於施夷之臺，酒酣，靈公起，公曰:「有新聲，願請以示。」平公曰:「善。」乃召師涓，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰:「此亡國之聲，不可遂也。」平公曰:「此

春秋》記載了鍾子期能夠聽出擊磬者所擊樂音中的悲痛。[5] 諸如此類的看法，在中國音樂美學的文獻中俯拾可得。《樂記》當是這類看法中，體系最為完整的著作，往後中國音樂美學的發展，多受《樂記》的影響。雖然，其間《老子》與《莊子》，從宇宙本根及宇宙規律的角度，提出超越人情表現的音樂觀念。但真正全面、系統的否定音樂具有情感內容的論證，是魏晉時期的嵇康在〈聲無哀樂論〉一文中才提出的。嵇康所提出的議題與意見與漢斯利克有相當程度的相似之處，因此，大陸方面的研究常將嵇康與漢斯利克相提並論。[6]

本文旨在以〈聲無哀樂論〉為研究對象，探討音樂與情感的關係與此關係所呈顯的意義。但在音樂與情感這議題的討論上來說，《樂記》在〈聲無哀樂論〉之前是特別重要的著作，〈聲無哀樂論〉可以說是作為《樂記》的反論而出現的，所以本論文也會討論二者音樂情感觀的差異，還有這種差異在對音樂的內涵的理解上，又造成甚麼分歧與相同處，而這些相異或相似處又具有什麼樣的深層意義。以便了解中國的音樂哲學在思考音樂與情感這關鍵問題時，其關注面向與隨之而開展的思維模式特色為何。另外，本文會以古琴音樂作為一個實例，探討《樂記》與〈聲無哀樂論〉所建構的音樂意義，如何影響古琴的審美原則與技巧實踐。探討的文本為古琴美學理論的重要著作，明末徐上瀛所著《谿山琴況》。

道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也，及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂。」平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之。」師涓鼓究之。平公問師曠曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」公曰：「清商固最悲乎？」師曠曰：「不如清徵。……」

[5] 《呂氏春秋‧精通》：「鍾子期夜聞擊磬者而悲，使人召而問之曰：『子何擊磬之悲也？』答曰：『臣之父不幸而殺人，不得生；臣之母得生，而為公家為酒；臣之身得生，而為公家擊磬。臣不睹臣之母三年矣。……是故悲也！』鍾子期嘆嗟曰：『悲夫悲夫！心非臂也，臂非椎非石也，悲存乎心而木石應之。故君子誠乎此而諭乎彼，感乎己而發乎人，豈必強說乎哉！」

[6] 將嵇康與漢斯利克相提並論，並視兩者在音樂情感的問題上採取相同立場，這樣的看法頗有問題，因為兩者屬於不同的文化系統，兩者所處的文化、歷史背景大相逕庭，以至於細部的哲學觀念、概念與理論思維皆無法輕易的經由議題的外表相似性而劃上等號。本論文在此提到漢斯利克與嵇康，只意在指出一個議題的跨文化性，關於音樂能否具有情感內涵這問題，不但在西方有人提出質疑，在中國音樂哲學中也有出現這樣的懷疑。



第二節　研究主題與目的說明

要探討音樂的情感與意義，首先必須說明的即是「音樂」這個概念。《新格羅夫音樂辭典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)說：

> Music is art and science, it involves the satisfactory combination of constituent materials – but mainly tones – and it is intended to be beautiful, expressive or (but not necessarily and) intelligible. [7]

引《新格羅夫音樂辭典》這段對音樂的定義，意在指出現代一般常識下，將「音樂」視為一種能夠組織物質聲音，並使其具有規律、法則、形式結構以及具有美感、情緒表現性的藝術與科學的觀念。這種視音樂為純粹的聲音藝術的觀念，是西方近現代音樂文化的產物，不能做為不同文化、不同歷史時期所產生的所有音樂的唯一定義。

相較於近現代純粹聲音藝術的「音樂」概念，中國古代對於與聲音有關的藝術有著較豐富的思想內涵。首先，就文字與實際內涵來說，「音樂」是由「音」與「樂」兩個個別概念組合而成的複合概念。《樂記》曾做過這樣的定義：「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。」人心感於物而發「聲」,「聲」泛指各種聲響。當各種聲響形成有變化規律的聲響組織時，才產生所謂的「音」。把人用理性能力組織而成的音，輔以詩歌、舞蹈元素而形成的綜合藝術，則稱作「樂」。因此，若以構成元素而論，上文所列辭典中的西方音樂(music)概念，大致只等同於「音」的概念。

其次，不同於上述所列辭典把美的形式之呈現作為音樂的首要要務，「樂」

[7] 引自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (vol. 17, 2nd ed., p.426)edited by Stanley Sadie, New York: Grove(2001)

在中國古代社會有著更為廣泛的作用與價值。在先秦典籍與出土文物的雙重佐證下可知，「樂」不只是單純的審美藝術活動，其與古代宗教祭祀、政治體制、禮儀生活有著緊密的連結而為不可分割的一體。[8] 因此，本論文所使用的「音樂」，指的就是這種以「音」的表現為基礎，但以融詩、歌、舞與宗教、政治活動為一體的綜合藝術與文化現象之「樂」的複合概念。不過，「音樂」一辭的使用，有時以「音」的探討為主，有時偏向於從「樂」的整體視野而論，需視脈絡而定。

禮樂文化對中國思想影響甚鉅，基本上後代的樂論對音樂的認識都是建立在《樂記》的基礎之上。雖然，嵇康以「聲」為主詞，提出「聲無哀樂」的命題，但根據《聲無哀樂論》內文可知，嵇康對音樂的認識也是在傳統的「聲」、「音」、「樂」三分架構下，來論述其關於音樂的見解。雖然，《樂記》與〈聲無哀樂論〉對音樂中的雅樂、俗樂、器樂有不同程度的關注，但二者對音樂的認識還是有著共享的傳統與脈絡。

因此，本論文將對《樂記》、〈聲無哀樂論〉的基本概念範疇進行分析，在此基礎上呈現各自所建構的音樂美學體系，並從聽者個人、社會、宇宙三個面向上，比較兩者對音樂情感態度的差異所造成的深層價值觀的異同，以及對音樂意義的理解的差別。最後一部分，將在《谿山琴況》中分析《樂記》與〈聲無哀樂論〉的情感觀如何影響古琴音樂的實踐，以及《谿山琴況》是如何藉由實際的音樂實踐落實不同情感觀帶來的意義建構。

所以本論文將以《樂記》、〈聲無哀樂論〉、《谿山琴況》為研究對象。《樂記》原文部分以孫希旦《禮記集解》為根據，〈聲無哀樂論〉原文則採用戴明揚《嵇康集校注》，《谿山琴況》原文則據《琴曲集成》所收入之《大還閣琴譜》。雖然

[8] 如《尚書・皋陶謨》:「夔曰，戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格，虞賓在位，群后德讓。下管鞀鼓，合止柷敔，笙鏞以間；鳥獸蹌蹌。〈簫韶〉九成，鳳皇來儀。夔曰:「於！予擊石拊石，百獸率舞，庶尹允諧。」《呂氏春秋・仲夏紀・古樂》:「昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闋：一曰〈載民〉，二曰〈玄鳥〉，三曰〈遂草木〉，四曰〈奮五穀〉，五曰〈敬天常〉，六曰〈建帝功〉，七曰〈依地德〉，八曰〈總萬物之極〉。」二段引文中，清楚的記載了「樂」是融詩歌、音樂、舞蹈、祭祀為一體的活動。其中《呂氏春秋》對葛天氏之樂的描述，可於 1973 年青海大通縣上孫家寨出土的彩陶盆中，得到圖像上的鮮明映證。而遍及於三禮之中的禮樂文化與制度，也可於現代所挖掘的陵墓考古文物中得到實物的驗證，其中又以 1978 年挖掘的曾侯乙墓為最。見王子初，《中國音樂考古學》(福州：福建教育出版社，2002)



本論文以《樂記》、〈聲無哀樂論〉、《谿山琴況》為主要研究對象，但為了完整呈現嵇康的音樂思想，除了〈聲論〉一文外，亦會旁及嵇康其他文章，如〈琴賦〉與其他詩作中論樂的思想。

第三節　研究回顧

一、《樂記》方面的研究

對《樂記》的研究成果相當豐富，從古代注疏到今人研究，卷帙浩繁。以現代的研究而言，排除對文本的考據、成書年代、作者爭議、引證出土資料等研究不論，單從《樂記》的義理而言，對《樂記》的研究又大致可分為《樂記》樂教思想以及美學思想兩個方向。

樂教是古代禮樂教化的一環，研究樂教者多從文化、歷史的探討出發，將樂教從遠古宗教樂舞儀式，到《尚書》所載夔典樂以教胄子的發展，再到西周禮樂制度的完善建立，逮及春秋戰國禮壞樂崩時、孔、孟、荀與先秦諸子等人對禮樂之教的重建與詮釋作歷史的梳理與整貫。其間亦論及樂教的內容與實踐、理想價值與功用。屬於此類的著作大致有：李美燕所著《中國古代樂教思想》、[9] 張蕙慧《儒家樂教思想研究》[10]、修海林《中國古代音樂教育》[11]、蘇志宏《秦漢禮樂教化論》[12]…等。

不過論及樂教的理論根據時，必須觸及人性論、認識論、社會哲學乃至形上學、宇宙論等哲學問題。這也是研究《樂記》的美學思想時，所要處理的重要問題。因為在探究《樂記》的音樂審美的態度與判准時，必須釐清音樂與人心活動的特徵與相互關係、禮樂之間的相互關係、藝術與道德倫理之間的

[9] 李美燕，《中國古代樂教思想》(高雄：麗文文化，1998)
[10] 張蕙慧，《儒家樂教思想研究》(臺北: 文史哲出版社，1985)
[11] 修海林，《中國古代音樂教育》(上海: 上海教育出版社，1997)
[12] 蘇志宏，《秦漢禮樂教化論》(成都：四川人民出版社，1991)

關係、美與善的關係，甚至是天與人之間的關係等哲學核心問題。所以對《樂記》的樂教思想與音樂美學思想的研究有重疊的部分而無法截然切割開來。研究《樂記》音樂美學的專著有：孫星群《音樂美學之始祖《樂記》與詩學》、[13]呂驥《《樂記》理論新探》[14]、蔡仲德《中國音樂美學史》[15]、蔡仲德《《樂記》、〈聲無哀樂論〉注譯與研究》[16]、蔡仲德，《音樂之道的探求：論中國音樂美學史及其他》、[17]薛永武《《禮記・樂記》研究》[18]、王禕《《禮記・樂記》研究論稿》[19]、蔣孔陽《先秦音樂美學思想論稿》[20]……等。

二、〈聲無哀樂論〉方面的研究

對嵇康〈聲無哀樂論〉的研究有著較大的分歧，這是因為欲從音樂經驗的基礎上，對「聲無哀樂」的命題作出合理解釋本身就是一件困難的事。要說明「聲無哀樂」的觀點，首先就必須先解釋音樂的本質。根據嵇康自己的定義，音樂的本質是一種與人情感無涉的陰陽五行合和之氣所構成的「和聲」。但現代學者在理解所謂的「和聲」的意義時，一開始就存在著顯著的歧異。

(一)和聲詮釋的歧異

這些歧異有著幾種類型，第一種是關於宇宙本根是精神還是物質的歧異：首先，音樂史家楊蔭瀏認為，在嵇康整個思想中，貫穿著一種超自然的精神，所謂元氣、太素等等。他把它看作是最初自在的存在。楊蔭瀏將嵇康的音樂分為兩個方面：一方面嵇康視音樂為一種最初自在的存在，此稱為概念世界的音樂精神；

[13] 孫星群，《音樂美學之始祖《樂記》與詩學》(北京:人民出版社，1997)
[14] 呂驥，《《樂記》理論新探》(北京：新華出版社，1993)
[15] 蔡仲德，《中國音樂美學史》(北京：人民音樂出版社，1995)
[16] 蔡仲德，《《樂記》、〈聲無哀樂論〉注譯與研究》(杭州：中國美術學院出版社，1997)
[17] 蔡仲德，《音樂之道的探求—論中國音樂美學史及其他》(上海：上海音樂出版社，2003)
[18] 薛永武，《《禮記・樂記》研究》(北京：光明日報，2010)
[19] 王禕，《《禮記・樂記》研究論稿》(上海：上海人民出版社，2011)
[20] 蔣孔陽，《先秦音樂美學論稿》(北京：人民文學出版社，2006)

一方面是音樂為一種客觀具體的存在，即實際存在的萬殊之聲。前者，是從元氣這最初自在的存在—天地合德、玄化潛通中產生的，這種音樂精神的特質是“和”、“平和”、“太和”、“至和”。這種音樂精神並不是本身有什麼具體內容可以使人感染，它與人的情感無關。他只能以自身籠統而抽象的和的性質，起著誘導作用，使人心中原來以有的情感各自表現出來。因此，它是神祕不可捉摸的；而後者，所謂的實在音樂就是那種“宮商集比”、“聲音和比”、“八音諧會”的萬殊之聲。實在的音樂是觀念世界的音樂精神的一種具體的表現。它的本體就是大小、單複、高埤、舒疾等音樂形式上的變化。這些變化歸根到底還是統一於和。[21]楊蔭瀏認為嵇康是出於對現實名教的不滿，因而於理論層次構劃出一個超現實的概念世界的存在。因此，嵇康對音樂的態度出現了實踐與理論上的矛盾：一方面認為聲無哀樂、一方面卻在琴樂的實踐中，充滿對音樂情感的感受度。[22]

與楊蔭瀏等人將「和聲」視為某種神祕不可捉摸、感受的精神概念，相反的，蔡仲德以唯物的思想來解釋「和聲」。蔡仲德於《中國音樂美學史論》中，批評楊蔭瀏等人，認為他們用來證明〈聲無哀樂論〉存在神祕不可捉摸的音樂的論據不當。

首先，蔡仲德認為〈聲論〉云：「**天地合德，萬物資生，寒暑待往，五行以成。章為五色，發為五音。**」這裡的「天地」指天地之間的「元氣」即陰陽之氣。萬物則包括人和「聲」(即五音)在內的一切事物。這與《嵇康集》中其他文章所說的「**元氣陶鑠，眾生稟焉**」(《明膽論》)、「**浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興**」(《太師箴》)相一致，認為「元氣」是萬物的本源，也就是「心」與「聲」的共同本源，這是明顯的一元論，而不是二元論。認為「元氣」是原始的物質基礎，「元氣」包含陰陽兩個對立面，他們矛盾、運動(即「合德」、「待往」、

[21] 持相似看法的還有，侯外廬主編，《中國思想通史》第三卷，(北京：人民出版社，1957)，頁168。與吉聯抗，《嵇康・聲無哀樂論》譯注，(北京：人民音樂出版社，1982)，頁 54-55

[22] 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》上冊，台北：大鴻圖書有限公司，1997，頁 181-192

「陶鑠」、「曜凝」、「陶化」)孕育萬物、產生萬物，這又是樸素的唯物論，而不是唯心論。[23] 所謂的「和聲」即是指和諧的音樂，蔡仲德接著更貫徹其元氣唯物論的立場，解消「至樂」、「和聲無象」、「無聲之樂」等辭語的神祕意涵。[24]

關於“和聲”之詮釋歧異的第二種類型是：究竟能否通過“和聲”與宇宙本源合一？李澤厚與劉綱紀所提出的「和聲」觀，則將「和聲」的解釋與主體精神生命結合。首先，李澤厚與劉綱紀認為嵇康把樂的問題提到宇宙本體的高度來加以觀察，認為音樂的本體，即構成樂的實質的根本性的東西，是從宇宙天地而來的。五色、五聲產生自天地陰陽五行的變化，而音的善與不善，有其不變的本體，不會因為遭到濁亂而改變。其次，嵇康不只清楚的賦與音樂一種本體論上的意義，更確立了這本體即是「和」。再其次，就稟陰陽二氣而生的人來說，養生上所講求的精神之「和」，要從體氣、情志的平和來達成。因而以和為本體的音樂，可以使人「愛憎不棲於情，憂喜不留於意，泊然無感，體氣和平。」所以，音樂是養生的重要手段之一。而養生的終極目的與最高境界，在於藉超脫於情感的限制，以達個人精神的自由與無限，並與天地自然的永恆與無限相連。[25]

曾春海亦持相近看法，其曰：「嵇康是主張將老莊的無聲之聲，落入音樂的形式，使之具體化而成為『八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂』的有聲之樂。雖然形成有聲之樂的八音不是太和，但是八音之「和」可通無聲之聲的太和，所謂『心與理相順，氣與聲相應，合乎會通，以濟其美。』因此對嵇康而言，有聲的音樂是一種象，藉它可以盡意及契合無聲之聲的形上體性—『至和』。」[26]

但是謝大寧對於是否可藉音樂而與宇宙本體合一有著不同的看法。謝大寧將「玄理」與「樂理」對舉，認為音樂中的自然之和雖然可以是個本體論的概念，但認為對嵇康論樂所言之和，應從「主體心靈的實踐」方面來詮釋，而不該過度強調樂理的客觀性部分。因為「嵇康所理解的音樂的美感，根本就有另外一個來

---

[23] 蔡仲德，《中國音樂美學史》， 頁 301
[24] 蔡仲德，《中國音樂美學史》，頁 292-295
[25] 李澤厚，劉綱紀，《中國美學史：魏晉南北朝編(上)》(安徽：文藝出版社，)，頁 199-211
[26] 曾春海，《嵇康的精神世界》(鄭州：中州古籍出版社，2009.5)，頁 148-149

源，亦即它根本就是來自玄理，而非音樂本身。這主要是因為如果我們把『主體之回返於本真的自己』，規範為美的本質的話，由此一美的本質的實踐，它本身就會從主體流露出一種自在的人格美感，這也就是所謂『曠遠、淵靜、放達』之人格美感。」[27]

謝大寧認為嵇康繼承了傳統樂論「樂」的主體自覺與境界的展現涵義，進而回歸於莊子「天籟」義所標示的主體自足、無待的境界，「自然之和」在玄理系統中指的就是主體的自足無待的境界。但「自然之和」其義涵在「樂理」中有著意義的滑轉，於「樂理」中所說的自然之和，是指自然律本身的和諧性。謝大寧認為就主體的工夫而言，聆聽音樂時所需的虛靜工夫，指是對情感牽纏的撥除，使審美主體得以專注於樂音的律動。這與玄理所講求的向自足自己回歸的工夫存在著差距，因此，玄理脈絡中的主體體證的境界與終極關懷，無法藉由樂理的層次來達成。[28]

最後一種"和聲"的詮釋，以牟宗三為代表。牟宗三認為，嵇康將音樂審美還原為對音樂的客觀和諧性質的欣賞，而稱聲無哀樂之說為「客觀主義之純美論」:「嵇康〈聲無哀樂論〉意在表示和聲純美之客觀性，將哀樂剝下來歸之於主觀之情。聲音以單複、善惡、高埤為體，實即以『和』為本質。無所謂哀樂也，故云「和聲無象」。又云『托大同於聲音，歸眾變於人情』。嵇康此義，在美學上為客觀主義，其境界甚高。…欣賞和聲之純美亦是一種欣趣判斷，故『聲無哀樂』亦是一種屬於美學的內容真理。」[29]又說:「嵇康之論樂，則以和聲本身之美不美為主，故其觀點是純藝術的，為純美主義，且為客觀之純美主義，有類乎柏拉圖之重形式之美。」[30]

雖然嵇康曾說聲音之體不因愛憎易操、不因哀樂而改度，但以所謂的客觀形式的純美欣賞，來解釋嵇康的音樂觀，恐會造成主客兩端的斷裂，而忽略主體於

[27] 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》(台北：文史哲，1997)，頁 219
[28] 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁 195-219
[29] 牟宗三，《才性與玄理》(台灣：學生書局，1985)，頁 266-267
[30] 牟宗三，《才性與玄理》，頁 315

音樂經驗中豐富且重要的主體感受與體驗。只關注、欣賞音樂形式的美，這樣一來音樂經驗將會成為與人存在狀態無關的純粹認知活動。

(二)關於「聲」、「音」、「樂」的區分

關於嵇康是否如《樂記》一樣，清楚區分「聲、音、樂」的分別，也是一個爭議點，而這點也是詮釋「聲無哀樂」論點的關鍵處。有學者認為，嵇康之所以認為聲無哀樂，主要就是因為其理論出現的缺失—無法區分自然聲音與人為音樂。如李宗定認為「嵇康對聲音的意涵界定廣泛，因此音聲不具哀樂之情的論述，單就『聲音』而言是可以成立的，因為聲音是一種獨立的客觀存在。但若從音樂層面而言，嵇康將音樂的區別限定在單、復、高、埤、善、惡、舒、疾，完全將其客體化了，否定了音樂的『精神』，進而阻斷音樂對人心的影響，止及於躁靜，造成『音』、『聲』不辨，形成了論述的缺漏。」[31] 袁濟喜認為《樂記》將最基本的音樂單位『聲』與『音』及表現人思想情感的『樂』區別了開來，論述了它們之間的依次遞進關係。嵇康在這一點上恰恰是比前人到退一步。[32]

但有學者持相反意見，如謝大寧認為，〈聲無哀樂論〉並非沒有注意到聲音與音樂的差別，反而嵇康就是依照傳統樂論的「聲音樂」結構來思考整個問題，其並指出足以證明的引文。[33] 另蕭振邦也認為，嵇康不但意識到「聲」、「音」、「樂」的差別，還對音樂做了更細緻的區分。他認為〈聲無哀樂論〉對音響整體區分為：「聲」、「音」、「音聲」、「聲音」四類。「聲」是物理上的自然存有物；「音」是人為造作的音樂；「音聲」意指音樂，另一方面，強調「音」是由「聲」所構成，因此「音聲」並舉而特重其聲；「聲音」則指含有「聲」這種構成要素的實際狀態，因此涵義較廣，包含了「聲」、「音」、「樂」，實際意涵有賴文脈作進一步定奪。[34]

在有無區分的兩方陣營之外，存在著第三種立場。張蕙慧認為不必依循《樂

---

[31] 李宗定，〈從音樂美學談嵇康及其〈聲無哀樂論〉〉，《漢雲學刊》第三期，1996，頁 194-195

[32] 袁濟喜，〈關於〈聲無哀樂論〉評價問題—兼論嵇康的音樂美學思想〉，《學術月刊》1981.12，頁 46

[33] 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁 200-210

[34] 蕭振邦，〈嵇康〈聲無哀樂論探究〉—兼解牟宗三疏〉，《鵝湖學誌》31，2003.12 ，頁 12-13

記》「聲」、「音」、「樂」三分的思考模式來理解嵇康的思想，嵇康不重視這種區分。在他看來，無論是聲音或音樂，都是具有自然屬性的運動音響，只有單、複、高、埤、善、惡的區別，沒有情感的區別，所以無需嚴加區分。有關聲音的意涵，嵇康的界定顯然較〈樂記〉廣泛。[35]

吳冠宏在這基礎上進一步指出〈聲〉文與《樂記》間本即存在著「超越人為、復返自然」與「重視人文、禮樂教化」的差別，在此脈絡下〈聲〉文使用「聲、音、樂」諸字詞字不必依循《樂記》的參考架構。嵇康所謂「聲無哀樂」之「聲」，正是以音樂組合的基本要素材料來涵蓋音樂的。故每試圖擺落外加於聲音的的其他因素(詩、舞、禮)，已顯現一種對音樂本身的自體性觀照，由是其「音」與「樂」自可分解成「聲」，乃統貫「聲—音—樂」而加以純粹之，遂形成「樂→音→聲」探本尋源的進路，因此嵇康將音樂的產生推源至天地陰陽之氣的匯合交感，而大不同於《樂記》的「心物交感」。[36]

(三)對「躁」、「靜」反應的解釋

嵇康認為音樂與人的情感無必然關聯，此時音樂與人的內在聯繫就只有音樂經驗中所引起的躁靜反應了。但何謂「躁靜」？各家說法也極度的差異。最普遍的看法是將「躁靜」視為情緒。如蔡仲德認為，情緒是感情的表現形式，其不具有具體內容。而情緒的表現形式又分為動態(躁靜)與色調(哀樂)兩種。而樂音運動所直接對應的不是色調(哀樂)而是動態(躁靜)。而樂音能夠引起聽者的情緒變化，是因為它以同態同構的樂音運動表現了情緒的運動。[37] 持此說者尚有修海林[38]、徐麗貞[39]、張蕙慧等人[40]。

---

[35] 張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》(台北：文津出版社，1999)，頁 151

[36] 吳冠宏，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉，《東華漢學》第三期，2005.5 頁 115-116

[37] 蔡仲德，《中國音樂美學史》，頁 523-525

[38] 修海林認為在審美心理活動中，有由感覺和知覺所獲得的較淺層的情緒感受、以及在感知的基礎上進一步由理性認識所充實的深層情感體驗兩個層次的活動。並引心理學研究顯示兩者的差別，情感體驗由大腦皮質所促成，情緒感受由下丘腦促成。修海林認為在音樂審美中，人以聽覺感知審美對象的樂音運動形式等客觀性質，從中獲得某些聽覺印象以及情緒體驗。見氏著〈論嵇康的音樂美學思想—聲無哀樂論研究〉，《中央音樂院學報》第二期 1985.2 ，頁 51-52

[39] 徐麗貞根據修海林的說法，也認為所謂的躁靜之應，是人通過聽覺，主體心靈初步整合印象之流後，所引發的情緒感應對於相同的音樂作品，可以引起大致相同的情緒，卻未必會引起相同

但吳冠宏認為，所謂的「躁靜情緒說」是當代主流思想—「情感美學」風潮下的產物。[41] 他認為和聲之於人的躁靜作用，應當從氣感氣應的的角度來理解。因為對嵇康來說人和萬物之共同根源亦皆歸於元氣，此「氣」是貫通心物，涵攝精神與物質的存在。人因「聲之氣動」而產生「躁靜之氣應」。當人情感歸於平和，則聲之於人的刺激反應變清楚朗現，躁靜遂成為一種純氣之動，變能隨曲之情而達至和的理境。由此吳冠宏作了如下的結論：躁靜並不只是一種低階、淺層、表面的情緒或生理反應，嵇康躁靜說的提出，不惟指出躁靜氣動是人與音樂的關涉所在，更藉躁靜作為主客和參於和境的中介與基礎，具有超脫哀樂俗情以入和域的積極義。[42]

另外，張節末提出了一種有趣的觀點，他認為道家從莊子開始，便把情感分為內外兩種。「外求情感」是在社會生活中產生欲望、運用巧智時產生的情感狀態，其特徵為不和諧。「內在情感」是指人與天地自然相一致時的情感狀態，其特徵是和諧的。道家對外求情感持否定態度，嵇康基本上接受道家對內外情感的觀點，並把躁靜視為與自然相和諧而產生的審美性內在情感。[43]如此一來，躁靜不但是一種情感，它更是一種高階的情感。

(四)對音樂「移風易俗」功能的看法

最後還要指出〈聲無哀樂論〉研究的一個爭議點，即是音樂的社會功能，即音樂的是否具有移風易俗的功能。蔡仲德認為，〈聲無哀樂論〉的前七部分強調“聲無哀樂”，否定音樂能影響人心，第八部分卻肯定音樂能移風易俗，這反而證成音樂能影響人心，因此從移風易俗這點來看，嵇康的理論的確存在著矛盾。[44] 李澤厚則認為，嵇康〈聲無哀樂論〉從反對儒家以“樂”為倫理道德的

的情感。見氏著《嵇康的音樂美學》(台北：華泰文化事業有限公司，1997) ，頁 68

[40] 其認為「所謂躁靜就是情緒波動，指是心理上在量方面的變，它不像喜怒哀樂等情感那樣，除了量的變化外，還要加上質，而且還隱含社會的因素和個人的判斷。」見氏著《嵇康音樂美學思想探究》頁，89

[41] 吳冠宏，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉，頁 130

[42] 吳冠宏，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉，頁 134

[43] 張節末，《嵇康美學》(杭州：浙江人民，1994) ，第四章第二節

[44] 蔡仲德，《中國音樂美學史》頁 532

表現開始，但到了最後仍不得不承認儒家以“樂”為教化手段的合理性，並肯定儒家所說雅樂與鄭聲有不可混淆的“淫”與“正”的區別。這是嵇康無法超越的歷史局限性的表現。[45]

另有一些學者嘗試跳脫以儒道對峙的樂教觀來理解嵇康的「移風易俗」。他們認為雖然嵇康不能否認音樂的社會功能，但嵇康的移風易俗之說有自己獨特的特色而與《樂記》所講的樂教觀不同。如蕭振邦認為從「崇易簡之教，御無為之治」、「懷忠抱義，默然從道而不覺其所以然」，可以看出嵇康抱持的是「道家式人文關懷」的移風易俗觀。[46] 嵇康樂教觀的特點就是以道家為主，重視人性自然，也要求人性應受禮儀、道德之規範，這是將儒道揉合為一的一種表現。[47]
與此立場相似的是，李美燕認為嵇康是以道家的心性論來論述音樂移風易俗之功能：「樂教移風易俗的根據乃在於人心，而不在於音樂。事實上就音樂而言，不可否認的，長期的浸濡涵育於其中，多少能使人的氣質生命獲得修飾。但人若無平和之心，內蘊而外發地生平和之氣，亦無法與平和之樂產生融合浹洽的感應。[48] 徐麗真認為音樂的功能主要是針對主體的導養、宣合情志的個人作用而言，而非針對移風易俗的社會功能，所以嵇康言移風易俗時，已落入第二層的思考。[49]

三、二文之比較

《樂記》與〈聲無哀樂論〉的比較，通常出現在嵇康音樂美學的研究之中。研究者通常先略述《樂記》在音樂與情感、德性以及音樂的社會政治功用方面所提出的音樂美學觀點，作為理解嵇康聲無哀樂之說的理論前緣背景與比較基

[45] 李澤厚、劉綱紀，《中國美學史：魏晉南北朝編(上)》，頁 223
[46] 蕭振邦，〈嵇康〈聲無哀樂論探究〉—兼解牟宗三疏〉，頁 42
[47] 張少康，〈嵇康的聲無哀樂論及其在中國文藝思想史上的意義〉，《中外文學》第 229 期，1991.06，頁 26-27
[48] 李美燕，〈從〈聲無哀樂論〉析探嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖月刊》第 26 卷，第 9 期，1992.12，頁 46
[49] 徐麗貞，《嵇康的音樂美學》，頁 96

準。排除散見於行文之中的比較不論，今舉三例文獻以概述對二者比較的模式與成果。

(一)從儒道樂論的脈絡比較二者，如曾春海〈從儒道樂論析論嵇康的〈聲無哀樂論〉。此文雖重在析論〈聲無哀樂論〉，但將〈聲論〉置於儒道音樂思想的宏觀架構下來審視其價值。全文分為三節，第一節論嵇康前的儒道音樂思想梗概；第二節談嵇康〈聲無哀樂論〉的七難七答；第三節則為評論。第一節又分為兩小節來分論先秦儒家、道家的樂論。先秦儒家部份談了孔子、孟子、荀子以及總結先秦儒家音樂思想而集結於漢代的《樂記》，此外也談到了董仲舒與阮籍的《樂論》。第三節的評論中，探討了〈聲無哀樂論〉與儒道兩家樂論思想的異同。於與儒家樂論思想比較的部分，認為〈聲無哀樂論〉與集儒家樂論之大成的〈樂記〉，兩者間有相同處也有相異處。

相同處首先在於二者皆肯定具體化、形式化之現實音樂的娛樂性和審美價值。其次，二者皆認定有聲之聲的美，是因樂曲形式具備“和”的性質。同時，聲音可以用來表達主體的哀樂情思。

相異處在於：(1)對嵇康而言，音樂的「和」是音樂內在的自然形式律則，它與天地、自然界本身的永恆、無限的「和」聯繫，與人的心志無必然關係。而《樂記》則認為「和」的本性與人的心思情志有對應感通的關係。(2)嵇康雖然不否定音樂能喚起人心中潛藏的哀樂意識，但音樂的本體是超人情哀樂的宇宙至和，聲音的美是自然屬性，有其客觀規律，獨立於人意志之外。《樂記》則認為音樂不但能表現情感、德性，並能反映政治狀態。(3)嵇康將音樂的創作與欣賞全歸之於能產生節奏上和旋律上和諧感的形式格律，謂合乎和諧的形式格律者為美樂，也為有此種純美形式才足以感動人而聲躁靜專散之應，刻意的隔開哀樂之應的聯繫。曾春海認為嵇康只站在音樂美學的立場，忽視了《樂記》所指出的音樂與作者崇高心靈，及其人格生命感懷境遇時所湧現的種種悲歡喜怒的情緒之間的關聯，是嵇康音樂思想的狹隘之處。(4)嵇康將音樂的“和”從儒家所謂的人倫道德

關係中掙脫，轉而緊繫於與自然體性的永恆關係。在音樂的社教功能上，他認為一般人民若有“和心”，自然能實現風俗之美。和心為“無聲之樂”，是促成善良風俗的真正原因。因此儒家樂論有導果為因之嫌。[50]

(二)直接比較二者的異同。張蕙慧於其著作《嵇康音樂美學思想探究》第五章中，以四節的篇幅將嵇康的音樂美學分別與《樂記》、阮籍、黑格爾與漢斯立克的音樂美學作比較。於第一節中，從音樂的本質、音樂與情感的關係、音樂的審美以及音樂的功能四個面向比較《樂記》與〈聲無哀樂論〉的異同。

(1)音樂的本質—《樂記》認為音樂是人心感於外物而動，將內心情感形諸聲音的產物，對音樂的存在而言，內心與外物缺一不可。嵇康則認為音樂只來自於自然宇宙，而與人的情感無關。在心樂的起源上，嵇康重視的是外在的天，《樂記》重視內在的心。二者之間理論的鴻溝，於此已見端倪。再者，由於音樂起源的出發點不同，論及音樂的本體時，二者也大異其趣。嵇康主張音樂是自然的產物，其本體是自然之和，其只效忠於自己的聲音的結構形式。而《樂記》作者心目中的音樂本體是通過美的形式所體現的與政治倫理相關的情感。再其次，張蕙慧認為，嵇康認為聲音的大小、單複、高埤、善惡、舒疾是音樂的形式，也是音樂的內容，可視嵇康為中國自律論音樂美學的代表。而《樂記》則主張音樂的聲音形式是為了表現聲音之外的事物為其內容，《樂記》重德而不重藝，重內容而輕形式，重道德教化而輕審美，算是中國他律論美學的代表。

(2)音樂與情感的關係—嵇康主張音樂充滿不確定性，再加上音樂與情感各有範疇和性質、各有不同作用，所以兩者涇渭分明，不可混為一談。既然無論是聲音樂是音樂，都是具有自然屬性的運動音響，而與情感之間沒有互動、符應的關係，因此就不需如《樂記》那樣，將聲、音、樂作清楚的區別。

(3)音樂的審美—張蕙慧指出《樂記》對於音樂審美，重視豐富的情感與高超的道德修養，因此條件而言，最理想的因樂應該是由聖王製作。而嵇康則從純粹

[50] 曾春海，《嵇康的精神世界》，頁 112-154

從審美立場來談審美條件，重視健全的器官、精製的樂器、美妙的技巧、優美的環境，高雅的胸懷。此外，《樂記》認為音樂最高的境界是「與天地同和」這與嵇康的「游心太玄」有異曲同工之妙，所不同的是，《樂記》的說法屬於傳統天人合一思想，嵇康則傾向老莊的自然之道。最後比較了二者對悲音的態度。

(4)音樂的功能—從個人層面而言，表面上二者對音樂都有一種美善相濟的思維，即認為音樂對個人的作用，主要再滿足審美要求、增進個人道德、強化養生之道。但二者的出發點不同：《樂記》立論完全奠基於情感，而且情感必須受到社會道德的規範；嵇康則完全擺脫情感與道德的束縛，完全任由音樂藝術本身以其發滯導情的作用來發揮對個人的影響力。

從社會的層面而言，嵇康反對《樂記》那種認為音樂可以表現親疏貴賤倫理、盛衰治亂、民生苦樂之社會生活的想法。因為音樂本身是抽象無常的。因此，二者對音樂移風易俗的解釋也大異其趣：《樂記》移風易俗的理論根據在心性論的物感心動之說，在形上方面則是天地萬物的鬼神之道，所言未免有玄虛迷信之處。嵇康則折衷儒道，純粹從人心平和，無為而治的角度來解說所謂的移風易俗。

最後還談到了，二者的雅鄭之辨。張蕙慧指出《樂記》在重道德輕娛樂、重內容輕形式的原則下，將古樂與雅樂、新樂與鄭樂簡單的畫上等號，而忽略音樂沿革中的進步面向，是其理論的缺失之處。反觀嵇康，認為音樂中雅與正，正與淫的區別完全在於是否具有平和精神。又能分別從藝術與修養的觀點來評論鄭聲可謂持理若衡，客觀公允。[51]

(三)從音樂實踐的面向比較二者。周暢於〈論中國古代音樂美學三大論著的價值及其與音樂實踐的關係〉一文中，[52]從音樂美學思想的產生、發展和音樂的實踐之間的辯證關係為出發點，探討了《樂記》與〈聲無哀樂論〉的異同。不過其結論大致上不出一般的說法。其認為《樂記》總結了自遠古、西周、春秋戰國

[51] 張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，頁 143-166

[52] 此文分為上下二篇分載於《音樂藝術-上海音樂學院學報》1993 年，第一期，頁 1-8、第二期，頁 1-8

以來的禮樂歷史經驗，在這些經驗上利用理論的抽象概括，在微觀上，對禮樂的產生、作用、性質做了分析；在宏觀上，將禮樂與天地自然規律、政治興衰聯繫起來，並從文化的宏觀視野探討禮樂間的相互關係。終而提出一個兼具精深與廣博的音樂美學理論。

而相反的，嵇康在愈漸衰敗，變質的名教環境下，以及從戰國、秦漢以來發展愈趨成熟、豐富的器樂曲(尤其是古琴曲)實踐之雙重條件中，才得以更加意識到音樂義意的不確定性，才得以提出聲無哀樂的命題與思想。二者，都是一定時代下的歷史產物。

四、關於《谿山琴況》的研究

關於《谿山琴況》的研究不如前二書之多，屬於注解類的專書有：王耀珠《《谿山琴況》探賾》[53]、徐樑編著的《溪山琴況》[54]、《太和鼓巹—徐青山《二十四琴況》講述》[55]。

其餘對《谿山琴況》的研究，粗略可分為三個方向：(一)對《琴況》一書中所蘊含的儒釋道思想的闡釋，其中也包括對文本構成方式的探討。如：蔡釗〈太和鼓巹，心手自知—老庄貴和思想對《谿山琴況》的影響〉[56]、李美燕〈徐𠀾《谿山琴況》中的儒道佛思想〉[57]、揚芬〈以況示琴，禪心為本—從禪的視角解讀《谿山琴況》之內涵〉[58]、吳卿〈淺析《溪山琴況》中的心性思想〉[59]、黃金鷹〈《谿山琴況》的功夫論與境界論〉[60]、王一涵〈“和”美之樂—淺析《溪山琴況》中

[53] 王耀珠，《《谿山琴況》探賾》(上海：上海音樂出版社，2008)
[54] 徐上瀛著、徐樑編著，《溪山琴況》(北京：中華書局，2013)
[55] 潘栢世，《太和鼓巹—徐青山《二十四琴況》講述》(台北市：唐山出版社，2006)
[56] 蔡釗，〈太和鼓巹，心手自知—老莊貴和思想對《谿山琴況》的影響〉，《西南民族大學學報》(人文社科版)196 期(2007)：102-106
[57] 李美燕，〈徐𠀾《谿山琴況》中的儒道佛思想〉，《湖南師範大學社會學學報》34 卷第 2 期(2005)：10-15
[58] 楊芬，〈以況示琴，禪心為本—從禪的視角解讀《谿山琴況》之內涵〉，《琴學薈萃—第三屆古琴國際學術研討會論文集》(濟南：齊魯書社，2012)，頁 450-472
[59] 吳卿，〈淺析《溪山琴況》中的心性思想〉，《文化殿堂》2010.10：56-57
[60] 黃金鷹，〈《谿山琴況》的功夫論與境界論〉，《琴學薈萃—第一屆古琴國際學術研討會論文集》(濟南：齊魯書社，2010)，頁 261-274

的“和”範疇及其對儒道音樂思想的繼承〉[61]、劉承華〈《谿山琴況》結構新論〉[62]…等。

(二)《琴況》本身的古琴理論與藝術美學思維。如：李美燕〈徐谼《谿山琴況》中「和」況之美學意涵研究〉[63]、李美燕〈徐谼《谿山琴況》中「麗從古澹出」的意涵析論〉[64]、高娟〈《溪山琴況》的意境審美觀〉[65]、杜洪泉〈論《溪山琴況》對中國古琴藝術理論的總結與發展〉[66]、周歸〈《溪山琴況》的演奏美學思想〉[67]、林彥邦《太和鼓㘗—《谿山琴況》之美學觀》[68]…等。

(三)將《琴況》一書與其他重要音樂文獻相較。如：吳元豐〈中國古代樂論中的人性思想及其轉變—以《禮記・樂記》、《尚書・堯典》、《谿山琴況》為例〉[69]、黃梅〈中國古代音樂美學名著之探索—讀《樂記》、〈聲無哀樂論〉、《谿山琴況》有感〉[70]。在最後提及的黃梅所著的文章中，已經將中國音樂美學史上最重要的三份文獻並列比論，但並未從情感的角度探討三者之間的連結關係。所以，以情感作為主軸將這三個文獻貫連，探討各自與彼此間的音樂情感哲學，就是本論文要著力的地方。

---

61 王一涵，〈“和”美之樂—淺析《溪山琴況》中的“和”範疇及其對儒道音樂思想的繼承〉，《樂府新聲》(瀋陽音樂學院學報)第一期(2012)：138-141

62 劉承華，〈《谿山琴況》結構新論〉，《南京藝術學院學報》(音樂與表演版)2004.02：17-22

63 李美燕，〈徐谼《谿山琴況》中「和」況之美學意涵研究〉，《藝術學報》74 期(2004)：41-53

64 李美燕，〈徐谼《谿山琴況》中「麗從古澹出」的意涵析論〉，《藝術評論》27 期(2014)：171-198

65 高娟，〈《溪山琴況》的意境審美觀〉，《貴州大學學報・藝術版》2008 第 58 期：22-26

66 杜洪泉，〈論《谿山琴況》對中國古琴藝術理論的總結與發展〉，《藝術百家》95 期(2007)：92-93

67 周歸，〈《溪山琴況》的演奏美學思想〉，《貴州大學學報・藝術版》2009 第二期：46-49

68 林彥邦，《太和鼓㘗—《谿山琴況》之美學觀》(台北：文津出版社，2013)

69 吳元豐，〈中國古代樂論中的人性思想及其轉變—以《禮記・樂記》、《尚書・堯典》、《谿山琴況》為例〉，《琴學薈萃—第三屆古琴國際學術研討會論文集》(濟南：齊魯書社，2012)，頁 432-449

70 黃梅，〈中國古代音樂美學名著之探索—讀《樂記》、〈聲無哀樂論〉、《谿山琴況》有感〉，《湖北科技學院學報》第 34 卷第 10 期(2014)：54-55



第四節　西方哲學對於情感的研究

在正式探討中國哲學的情感觀前，筆者欲窺一斑西方哲學在這跨文化、跨哲學的議題上，有怎麼樣的發展，也許這樣可以更突顯中國哲學情感觀的特色。在西方哲學史的發展過程中，情感的地位與重要性常不被重視，因為哲學首先被描述為理性的學科，所以情感都被忽略為或是被攻擊為原始的、危險的與非理性的。[71] 也許在情感的哲學歷史中最引人矚目與決定性的隱喻就是主—僕的比喻了。理性的智慧作為主宰，而情感的危險衝動被安全地抑制、導向或是被強迫服從於理性。[72] 根據 Robert C. Solomon 的研究，[73] 主—僕隱喻展示了至今都還決定著大多數關於情感的哲學觀點的兩個特徵：首先，情感有一個較低等的角色，是比較原始的、較少智性的、比較危險而因此需被理性掌控。其次，更深入地來看，此隱喻認為情感與理性本身就存在著區別，二者是靈魂的兩個不同種類、矛盾與敵對的面向。即使是那些企圖使兩者成為一體並將其中一方化約為另一方的哲學家們，也主張兩者的區別並持續堅持理性的優越。[74]

在早期的西方哲學中，並沒有專門針對情感的研究，對情感的哲學關注通常是一些更大範圍的倫理學與經驗論從事的一部分。[75] 不過值得注意的是，在亞里斯多德對情感的說明中最富有啟發性的是：理性(rationality)與情感的分裂並不

---

[71] SOLOMON, ROBERT C. (1998). Emotions, philosophy of. In E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge. Retrieved February 05, 2013, from http://www.rep.routledge.com/article/N016 “Because philosophy has so often been described as first and foremost a discipline of reason, the emotions have often been neglected or attacked as primitive, dangerous or irrational.”

[72] 同註 71，from http://www.rep.routledge.com/article/N016SECT1 “Perhaps the most striking and definitive metaphor in the history of the philosophy of the emotions is that of master and slave, the wisdom of reason firmly in control and the dangerous impulses of emotion safely suppressed, channelled or forced into submission.”

[73] **Robert C. Solomon** (September 14, 1942 – January 2, 2007) was a professor of Continental philosophy at the University of Texas at Austin in the USA. His interests were in 19th-century German philosophy—especially Hegel and Nietzsche—and 20th-century Continental philosophy—especially Sartre and phenomenology, as well as ethics and the philosophy of emotions. Solomon developed a cognitivist theory of the emotions, according to which emotions, like beliefs, were susceptible to rational appraisal and revision. From http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_C._Solomon

[74] 同註 71

[75] 黑格爾著、朱光潛譯，《美學》卷 3 上冊(北京：商務印書館，2009)，頁 345

那麼明顯的這個事實，情感還是理性生活不可或缺的一部分。[76] 此外，斯多葛學派認為情感是一種關於世界以及人在這世界中的位置的一種判斷。斯多葛學派將世界視為無法掌控且超乎任何合理性預期的，而情感就是一種關於生命與人在世界中位置的誤導性判斷，因其把預期強加於世界之上，因此也就使人產生悲慘與挫敗感，斯多葛學派的情感理論重點在於，已點出情感與理性認知、判斷評價活動的關聯性。[77]

關於情感的定義、重要性、角色、作用，各個哲學家、學派都有不同的見解。關於定義問題，就已眾說紛紜。最典型的回答就是把情感化約為其組成要素之一，曾被提出的答案就包括了：心靈實體、心理狀態、傾向、能力、行動意願、大腦狀態、意向性指涉的類型、感覺等。[78] 本節的重點不是企圖在這些紛繁複雜的定義中採取任何一種立場，本節只是嘗試勾勒出西方哲學關於情感研究的歷史梗概，以便在其中，對情感研究的進程、發展狀況有初步的了解。用以得知與情感相關的視域、觀點之變化，並以此研究成果做為本篇論文的起點與理解背景。

根據專研倫理學、政治、法律哲學與道德心理學的美國學者 John Deigh 的研究顯示，現代哲學與心理學對情感的研究呈現下列此種狀況：

> Two major themes characterize the study of emotions in modern philosophy and psychology. One is the identification of emotions with feelings. The other is the treatment of emotions as intentional states of mind, that is, states of mind that are directed at or toward some object. Each theme corresponds to a different concept

---

[76] 同註 71，from http://www.rep.routledge.com/article/N016SECT2 “But what is particularly instructive in Aristotle’s accounts of emotion is the fact that the split between rationality and emotion is not much in evidence. The emotions are an essential part of the rational life (see Aristotle §29).”

[77] 同註 71，from http://www.rep.routledge.com/article/N016SECT2 “emotion as judgment about the world and one’s place in it. The Stoics saw the world, however, as out of control and beyond any reasonable expectations, and so they viewed the emotions, which imposed such expectations on the world, as *misguided* judgments about life and our place in the world. The emotions, consequently, make us miserable and frustrated. The alternative was ‘psychic indifference’ or *apatheia*.)”

[78] Aaron Ben-ze’ev “The thing called emotion” in Peter Goldie ed., *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, (New York: Oxford University Press, 2010) p.41 “ ‘What is an emotion?’ has haunted philosophers and psychologists for many years. The typical replies proposed to this question reduce emotions to one of their components, such as state, capacity, feeling or action readiness, or to something else, such as brain state.” 另 p.56 “ Some definitions of emotions that have been proposed include mental entities, states, dispositions, capacities, types of intentional reference, and feelings.”

> of emotions. Accordingly, the study has divided, for the most part, into two main lines of investigation. On one, emotions are conceived of as principally affective states. The concept on which this line proceeds is feeling-centered. On the other, emotions are conceived of as principally cognitive states. The concept on which this line proceeds is thought-centered.[79]

現代哲學與心理學對情感的研究有兩大路線：一是把情感等同於感覺(feeling)，相應於這樣的等同關係，發展出來的研究就是，情感主要地被設想為感受狀態(affective states)，在此概念上所開展出的路線就是感覺中心的；另一是把情感看作是心靈的意向性狀態，在這條路線中情感主要地被設想為認知狀態(cognitive states)，在此概念上所開展的路線就是思維中心的。[80]

這兩大路線有產生的歷史過程。19 世紀末的著名心理學家威廉詹姆士首先反對經驗論的情感理論，而這兩者，都是屬於第一條路線，將情感等同於感覺。但兩者又有不同：在英國經驗論裏，心靈是一個包含思想(thought)與感覺(feeling)的單一領域，[81] 所謂感覺包括了對各種感官知覺的印象以及對外在事物的知覺。對痛苦與愉悅感覺的印象就是情感。洛克稱之為內在知覺(internal sensations)，休姆稱之為間接或反映的印象(secondary or reflective impression)，基本的情感就是對愉悅與痛苦的單純印象並且其與觀念、生理活動、行為的聯繫是互為因果的。雖然情感與觀念、生理活動、行為是有關聯的，但在經驗論者的觀點裏，我們可以在抽離了情感所特有的因果條件下來設想情感，換句話說，對古典經驗論者來說，情感是分離的、不連貫的且只純粹的作為意識的情感狀態而存在，[82] 對威廉詹姆士來說，傳統經驗論者把情感錯構成單純可再現的心靈狀態，

---

[79] John Deigh "Concepts of emotions in modern philosophy and psychology" in Peter Goldie ed., *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*,(New York: Oxford University Press, 2010) p.17

[80] 這兩個陣營都反映了始於 19 世紀末至二十世紀數十年來在 emotion 的理論研究中革命性的改變，他們所反對的是那主宰 18-19 世紀哲學與心理學中關於 emotion 的概念。首先被質疑的就是古典經驗論關於 emotion 的見解，開其先鋒者則是美國心理學家威廉詹姆士 William James。見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， pp.17-21

[81] 思想由清晰的觀念(distinct ideas)所組成，而感覺指的是所謂的 impressions. 見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.18

[82] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.18

或是這樣的狀態的混合物。[83]

詹姆士也接受傳統經驗論者將情感定義為感覺，但經驗論所論的感覺是指對痛苦與愉悅感覺的印象，是內在知覺(internal sensations)；而詹姆士所謂的 feeling 是指身體在變化過程中所產生的感覺。換句話說，情感是對源自某些刺激性事實的知覺而產生的生理與神經學上之變化的感覺。身體的變化是在對刺激性事實的知覺之後直接產生的，而我們對所發生的身體變化的感覺就是情感。情感就是對身體變化的感覺，這觀點不但與經驗論相左，也與常識背道而馳。一般常識認為，我們知覺到外物的存在，並加以認知、評價，然後因認知的結果而產生情感，接著情感不但引發生理上的反應，還是促使我們產生行動的動機。詹姆士倒轉了在情感中的事件順序的常識看法，在詹姆士的說明中，被知覺的事實直接產生行動，對行動著的身體變化的感覺才叫做情感，情感只是附帶現象，他們是身體變化的產物，但本身並不會導致任何行動，因此不具動機作用。[84] 詹姆士的理論，後來也被許多學者所批評與修正。

相反的，後來的佛洛伊德就不同意將情感等同於感覺。佛洛伊德創造潛意識的概念，他認為有些觀念與思想是被深埋與壓抑在潛意識中的，他認為情感也可以如是，但“感覺”卻必須是能被意識到的，不然不能被稱之為感覺，因此對他來說，情感絕不等同於感覺，感覺只是情感的一種可能的表達。因此在他的理論中，不被意識到的愛、恐懼、恨、憤怒是可能的。佛洛依德認為情感可以在人們沒意識到它們時而在人們心裡存在與運作，情感並不一定要是意識狀態才能對人的生活產生影響，因而他在無意識的情感的運作中，尋找包括怪異行為、非常規

[83] William James 對經驗主義的批評主要有以下這些看法：(1)感官經驗不是由個別單位的知覺所組成的，思想呈現給我們的是一種感覺的連續性(sensibly continuous)，思想無法被劃分為在虛空中旋轉的心靈原子，而與思想相應的大腦活動也不是由分離的、連鎖的事件所組成的。(2)思維之流是赫拉克利特式的，是變動不羈的。每一個知覺都相應著不同的大腦狀態的改變。一個人從不擁有兩次相同的知覺，因為擁有相同的知覺，意謂這知覺是出現在一個未曾更改的大腦裡，而這是生理上不可能的事。(3)既然無單純、可再現的知覺，所以也就無單純、可再現的觀念 (4)因此，人類的思想無法被分解為基礎的感覺與思想單元，我們所感受、思維到的持續變化的內容不存在於單純、永遠不變的知覺與觀念的相同系列的組合之中。因此，也就不存在那種建基於相同印象、知覺之上的 emotion。 詳見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.19

[84] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， pp.20-21

性行為、不適當的感覺以及無明顯器質性起因的身體疾病等大範圍的人類生活現象的解釋。這些解釋不但要確認那些沒顯示在主體感覺中的情感(或是就算有顯示在主體的感覺中，但這些情感可能是關於某種在這些感覺的可公開的對象之外的事物)，還要確認那些情感實際上被指向的人、物、事件、事態。後者顯示了佛洛伊德對人們情感的真實對象的特殊關懷。

事實上，當佛洛伊德給出這樣的解釋後，他就把情感確認為心靈的意向性狀態了。他看見情感是如何的與它的對象相關，以至於可以賦予表露它的感覺、行為、症狀以意義。對佛洛依德來說，這樣的意向性是他在把潛意識情感(unconscious emotion)引進他的心靈理論時所創造的情感概念的核心元素。佛洛伊德使用以意向性(intentionality)做為核心元素的情感概念，是要用來主張那將情感視為行動泉源的常識觀點。理解一個情感的意向性就是了解這情感如何把它的主體導向世界或是世界中特定的人、物(真實的、或是想像的)，並且在對這樣的導向的反應中，什麼類型的行動會被期待。[85] 經過佛洛伊德學說的解釋，情感並不是一種感覺，它是具有對象性、意向性的心理狀態，這也就開啟了現代對情感研究的另一條路線。[86]

20 世紀末的許多哲學家與心理學家的情感理論都有受到佛洛依德啟發的軌跡，雖然他們的理論在具體細節上彼此不同，但他們都一致的將某些形式的評價性判斷(evaluative judgment)當作情感的本質元素，並且都引用這樣一種判斷的思想內容來解釋佛洛伊德所提出的情感的意向性。[87] 每一個情感都是必然的關於某物(不管是模糊或不確定的)，而且此情感的內容也是被它自身所包含的評價性判斷所決定的，因此，這樣的一個判斷就是情感的本質元素。把這樣的判斷當作

[85] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*，pp.23-33

[86] Ronald De Sousa 認為那個使情感完全屬於心靈並且為人類特有的關鍵就是情感的意向性能力；在最高的層次裡，這能力能做單稱的指涉(singular reference)。見 De Sousa, Ronald. *The rationality of emotion*. (Cambridge Mass: MIT Press,1987)p.80

[87] 也因為意向性，不只情感能有意義，連表達情感的感覺也能有意義。表達情感的感覺與那僅僅標示一些生理擾動的感覺與知覺是有重大的不同，後者只是身體變化的徵兆，與任何事都無關，因此不具含意。見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*，p.25

情感的本質要素而不僅僅只是一般的共存現象，就是把情感本質地看做是一種認知狀態，這是在佛洛伊德的意向性理論上更進一步，持這種見解的哲學或心理學家就是認知主義者。[88]

認知主義的理論有兩種類型，第一種稱之為標準模式(the standard model)，其論題是情感就像其他的認知狀態一樣是屬於智性的思想與行動的(intelligent thought and action)，在這方面，情感是和信念及其他判斷、決定、果斷力同等的，情感可被視為擁有能受其主體接受或斷言的命題性內容的心智狀態。因此，情感可被從而產生的環境或所根植的信念來證成其正當或不正當、合理或不合理。[89]

第二種認知主義的類型為感知模式(the perceptual model)，此模式認為所謂的認知不需要是那種隱含理解與斷言一個命題的那種評價性判斷，反而與情感相關的認知可能是一種知覺(perception)。有些認知主義者主張，情感首要為知覺形式，知覺某物並不意味著要做出任何判斷或形成任何關於所知覺之物的信念。知覺有時比起被標準模式確認為情感的本質要素的評價性判斷來說，是更為原始的認知模式。畢竟，某些知覺是一種心靈不必斷言或否定一個命題的認知狀態，知覺是一種不同模式的認知。[90]

近來，在神經科學對情感的研究成果影響下，已經有一種再次把情感設想為感覺的回歸，而在這發展最前線的學者的確把威廉詹姆士的解釋當成是他們研究計劃的源頭，因此有人稱呼他們為"新詹姆士學派" (Neo-Jamesians)。與詹姆士相同之處在於，把等同於情感的感覺確認為身體變化的感覺。但與詹姆士不同之處在於，他們認為感覺不僅僅只是身體變化的標示而已，感覺也是有意義的。他們會如此認為，是因為已經無法忽略意向性這概念了，他們接受佛洛依德引進心理學的情感概念，即情感是一種意向狀態，他們想在詹姆士的學說上加上佛洛伊德的意向性解釋，因此，他們的論題就變成：情感所存在於其中的身體變化的感覺，

---

[88] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， pp.25-26

[89] 例如：恐懼可以是正當的，如果它的對象明顯的對一個人造成威脅，反之則否；相同的，憤怒可以是合理的，如果它是對一個真正的貶低的羞辱的反應，反之，若是建立在誤解上，憤怒就是不合理的。見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.26

[90] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， pp.28-29

是意向性的現象。[91]

不管新詹姆士學派的嘗試是否成功，其所標示出的意義在於，在情感的研究中，意向性與感覺似乎都是無法被忽略的重要元素。研究心靈哲學、倫理學、美學的當代學者 Peter Goldie 也利用感覺(feeling)來了解情感的意向性。和詹姆士、新詹姆士學派 一樣，Peter Goldie 也把感覺當作情感經驗的本質要素，但和他們不同之處在於，他不把感覺等同於身體變化的感覺(feeling of bodily changes)。 首先，Goldie 的論點是：情感經驗是一種意向狀態，此意向狀態部分的存在於主體對對象的感覺之中。而這些感覺本身就是意向性的，也因為這理由，他們不能等同於那些處於情感經驗中的身體變化的感覺。其次，這些具有意向性的感覺，是他們所部分貢獻而成的情感意向性之不可或缺的一部分。Goldie 認為我們無法將感覺從情感的意向性中提取出來，就如同他們是可分離的一樣。那些區分情感對象之現象的、主觀的特質與對象之認知的、客觀的特質二者之分別的企圖都是誤入歧途的。Godie 認為意向性(intentionality)也包括了對象的特徵是如何顯露給主體的這件事，這意味著對象的外表徵象是被指向對象的感覺所影響的。[92] 這理論也意謂著，在情感中主、客不是可以被判然割離的。[93]

綜合上述的研究成果，可以看到這樣的軌跡：對古典經驗論來說，情感是一種對愉悅與痛苦感受的內在知覺，這種內在知覺屬於感覺的領域，但威廉詹姆士卻把情感中的感覺等同於對身體變化的感覺。相對於把情感等同於感覺的見解，佛洛伊德區分了兩者，認為情感不等同於感覺，感覺只是情感可能的表達一之，就本質來說，情感是一種意向性狀態。從佛洛伊德開始意向性就開始在現代的情感研究中佔了重要的位置，此後更進一步而有所謂的認知主義。在認知主義的標準模式中甚至認為情感是具有命題性內容的心智狀態，因為評價性判斷是情感的

[91] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.32

[92] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， pp.37-38

[93] 在佛洛依德的概念中，情感的意向性是與情感所連結的任何感覺都有區別的，因此，情感才不會等同於或部份的存在於感覺之中，這樣才使得將無意識的情感納入一個心靈理論的嘗試成為可能。Godie 的言論與其說是挑戰佛洛依德的概念，不如說是提醒我們某些或是許多情感儘管與表達它們的感覺有所區別，但它們是無法被理解成與這些感覺分離的。同註 66， p.39

本質要素。在意向性、認知判斷這一端走一遭，晚近的神經學研究，又把感覺重新拉回情感的研究舞臺上，但不論是 Neo-Jamesian 或是 Peter Godie，他們談感覺都已不再是如同詹姆士那樣，只將之僅僅視為身體變化的標示而已，即使是奉威廉詹姆士為理論來源的新詹姆士學派他們也意識到必須將意向性的元素放進情感的研究中。由研究的歷史與現象來看，「情感可能是最複雜的心智現象，因為他們牽涉了那些屬於不同存有層次的所有總類的心靈實體與狀態。」[94] 而在這些不同種類的心靈實體與狀態中，感覺與意向性是兩個不斷被重複提及的要素。

當代心理學哲學家 Aaron Ben-Ze’ev 特別專研情感，他就把意向性與感覺視為心靈的兩個基本維度。[95] 他區分貳者的不同：意向性涉及主—客的關係，然而感覺只表達了主體的心靈狀態。感覺維度是與我們自身狀態相聯繫的原始意識模式，它是最低層次的意識，不像其他較高層次的覺知(awareness)，感覺維度缺乏有義意的內容，它表達我們自身的狀態，它並不是就其本身而言是被指向任何其他客體的。而意向性就是跟某物有關的關係，它牽涉了我們把自身與周遭眾刺激分離的認知能力，以便建構出一有意義的主客關係。情感也具有感覺與意向性這兩種維度，Aaron Ben-Ze'ev 更進一步把意向性分析出三個構成要素：認知要素 (the cognitive component) [96]、評價要素(the evaluative component)[97] 與動機要素(the motivational component)[98]。如此一來，情感就有了四項構成要素：認知

[94] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.41 “Emotions are probably the most complex mental phenomena, as they involve all types of mental entities and states that belong to various ontological levels.”

[95] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.47

[96] 由與特定環境相關的資訊所構成的，認知要素提供了特定的情況所需的資訊，沒有任何針對某物的情感態度可以缺乏關於此物的資訊。見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*，p.47

[97] 評價要素的作用是評估資訊對個人的重要性與意義，評價要素在情感中是極端重要的，每個情感都具有特定的評價，在缺乏評價或是評價要素佔微小作用的情況中，個人將會是在情感上漠不關心的。見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.48

[98] 動機要素在特定環境中給出行動的欲望與意願，情感不是理論性的狀態，而是牽涉了實際面的關注。既然情感是牽涉了對於一個對象的正面或反面立場的評價態度，那麼情感也包含了以一種相容於這評價態度的方式來行動或傾向於行動的態度。見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， pp.48-49

(cognition)、評價(evaluation)、動機(motivation)、與感覺(feeling)。Aaron Ben-Ze'ev 認為這四項要素是不可分的實體或狀態，情感不是由四種不同的活動(knowing, evaluating, desiring, and feeling)的分別執行而成的，四者只是一個典型情感經驗的四個不同面向，將情感分成四項組成要素只是概念上的劃分，而 Aaron Ben-Ze'ev 也認為在概念上把情感劃分為這四項要素，可以包含關於情感的所有可能的心靈元素。[99]

由 Aaron Ben-Ze'ev 所探究的情感概念內涵，我們可知：(1)情感不只是純粹的感受體驗，它與理性的功能息息相關，本身的存在就需要理性的作用。(2)情感顯然不是純粹的主觀感受，而是與世界外物藉由認知活動、行動而建有聯繫，是一主客相互作用下的產物。(3) 最後，就如 Aaron Ben-Ze'ev 所言：情感通常表達了我們最深層的價值與態度，因此，就其本身而言，情感不只表達了我們與事物的表面牽涉，而更表達了我們對世界的深深投入。[100] 的確，情感與理性的關聯涉及主體的統合；而情感中的主客關係則關涉了世界的整體性。誠如所言，情感對主體的存在意義與價值、主客關係、世界觀圖像而言，具有相當重要的作用與意義。西方對情感的看法與中國哲學對情感的看法其實若合符節，這可以在下節看到，這也是本篇論文對情感所抱持的認識與立場及研究的起點。

第五節　中國哲學對於情感的研究

前一節對西方哲學裡關於情感的研究之梗概稍加描述，目的在於以之對比於

[99] *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.47

[100] "Emotions typically express our most profound values and attitudes; as such, they often express not merely superficial involvement but deep commitment." 見 *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*， p.49

中國哲學中的情感思維，藉此凸顯二者之異同以及中國情感哲學的特色。

據《漢語大字典》的羅列，中國古代「情」字的意義有以下十幾種用法，指：感情、本性、主觀願望、常情常理、實情、事、愛情、情慾、情致情趣、情面私情、真實、盡情地。[101] 這麼多種用法，其實可以歸納到幾類意義當中：(1) 以「情」為感情，如：《禮記・禮運》：「何謂人情？喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲，七者弗學而能。」、《荀子・正名》：「性之好、惡、喜、怒、哀、樂謂之情」(2) 以「情」為「欲」，如：「人欲之謂情，情非度制不節。」[102]、「五欲者，五情所欲也。……若覺其無常，然後能以之求本矣。」[103] (3) 以「情」為本性，如：《孟子・滕文公上》：「夫物之不齊，物之情也。」趙歧注：「其不齊同，乃物之情性也。」、《淮南子・本經》：「天愛其精，地愛其平，人愛其情。」高誘注：「情，性也。(4) 以「情」為實情，如：《左傳・哀公八年》：「吳為邾故，將伐魯，問於叔孫輒。叔孫輒對曰：「魯有名而無情，伐之必得志焉。」杜預注：「有大國名，無情實。」、《史記・呂不韋列傳》：「於是秦王下吏治，具得情實。」(5)以「情」為真誠，如：《淮南子・繆稱訓》：「凡行戴情，雖過無怨；不戴其情，雖忠來惡。」高誘注：「情，誠也」、「於降心順俗，則詭故不情」[104] (6)以「情」為常理，如：《孫子・九地》：「兵之情主速，乘人之不及。」張預注：「用兵之理，惟尚神速。」。

在以上這六種意義中，(3)-(6)項其實是以「實」義為其核心的，是同一義之不同面向、角度的引申，「實」即真實之義，人心之「實」是真誠，物之「實」乃為其本性，事之「實」則為其常理。根據李天虹的研究，先秦的「情」有四種含意：情欲、情實、真誠、事物本質常理，總體而言，這幾種用法，都不離開實、真之義，實、真可以說是「情」的本質含義。[105] 而何善蒙則是認為李天虹針對「情」所概括出的這四種含意，有發展的過程與階段：上古時期，以《尚書》、《詩經》為代表，"情"主要作事物的實情解釋，亦即是指向外在的、客觀的情況而

---

[101] 漢語大字典編輯委員會編，《漢語大字典》(台北：建宏出版社，民 87)，頁 967-968
[102] 《漢書・董仲舒傳》
[103] 竺道生，《注維摩詰經》
[104] 嵇康《與山巨源絕交書》：
[105] 李天虹，《郭店竹簡〈性自命出〉研究》(湖北：教育出版社)，2003，頁 31-50

言。春秋時期，以《管子》、《論語》、《左傳》、《國語》等為代表，“情”字除了表達客觀的事實之外，又增加了作為內在於人的抽像的真、實之義，亦即真心、真誠，而真心、真誠實際上已隱然的包含了情感的含意。戰國時期，以《性自命出》、《禮記》、《荀子》、《莊子》為代表，作情感含意的“情”真正出現。就“情”含意的演變過程與「情感」義之「情」的出現而言，是從客觀到主觀，由外在到內在，由具象到抽象的過程。[106] 在橫向的分析「情」字字義類別與縱向的了解「情」義的演變歷程後，需要進一步探究所出現的關於情感的思維，了解其中的內涵、相關議題及其所涉及的思維範疇。

雖然作為情感意義的「情」，直至戰國時期才出現，但這並不意味著中國哲學到了戰國時期才開始關注人的情感。中國最早的詩歌總集《詩》，就是一部充滿各式各樣真摯情感的文學著作，《論語‧為政》說：「《詩》三百，一言以蔽之，曰：『思無邪』。」朱熹《論語集注》引程子曰：「『思無邪』者，誠也。」[107]就是說《詩經》三百篇，「沒有虛偽造作、雕砌辭彙，皆是詩人直抒胸懷、真情流露之作，“思無邪”就是無不出於真情之義」[108]。《論語‧陽貨》曰：「《詩》可以興，可以觀，可以群，可以怨。」「興觀群怨，實質上是一連串充滿感情磨蕩的情感活動」[109] 總之，《詩經》「使我們領略到人的內涵豐富的情感世界，也了悟到人首先是一種情感的生命存在。」[110] 之後的儒、道的思想家們，也都很重視人的情感，以下將試圖概括出這些情感討論的的輪廓，釐清其中所涉及的觀念、議題以及其所屬的思維範疇。

(1) 首先，中國哲學對情感的思考，探討了情感的來源問題，來源問題有兩種：一、存有的依據；二、發生機制。前者如，《禮記‧禮運》：「何謂人情？喜怒哀懼愛惡欲七者，弗學而能。」、〈性自命出〉：「性自命出，命自天降。道始於情，情生於性。」、《荀子‧正名》：「性者，天之就也；情者，性之質也。」在這

[106] 何善蒙，《魏晉情論》(北京：光明日報出版社，2007)，頁 16-18
[107] 朱熹，《四書章句集注》(北京：中華書局，1983)，頁 54
[108] 傅佩榮，《論語解讀》(台北：立緒出版社，2012)，頁 20-21
[109] 馬育良，《中國性情論史》(北京：人民出版社，2010)，頁 39
[110] 馬育良，《中國性情論史》，頁 36

些看法裏，情感被認為是不經學習就能擁有的天生本能，其存有的依據就來自於天命之性。但這存在於天性規定中的情感，並不是隨時處於發動的狀態，天生所具有的是情感能力，但情感要成為現實、具有內容就必須與主體之外的外物相接，因此，中國情感哲學也探討了情感的發生機制，如：《論衡・本性》:「情，接於物而然者也。」、「性也者，與生俱生也；情也者，接於物而生也。」[111]、「人生而靜，天之性也；感而後動，性之害也；物至而神應，知之動也；知與物接，而好憎生焉。」[112] 情感是主體與事物“接”之後的產物，而上列《淮南子・原道訓》更直接指出所謂的“與物接”，就是「知」與物接，即主體認知能力對事物的接觸與認識。

(2) 緊接著第(1)項的情感之存有依據的問題接踵而來的思考就是，「性」、「情」關係的探討。「性」是「情」的存有依據，「性」和「情」是標誌人的本質(或本性)、人的感情及其二者關係的一對哲學範疇，[113] 這對範疇在中國哲學裡也是倫理學以及存有論當中的重要範疇。根據大陸學者馬育良的研究，性情關係從先秦到宋明理學隨著時代思潮而有著這樣的轉折變化：先秦儒家中的孔、孟，認為情源於性，性因情見，以情論性，情性同善。而荀子則不主張性善，並且點出情與欲的聯繫。漢代董仲舒則主張性情二元論，性陽情陰、性善情惡，性情為一實體之兩面，性情議題陰陽化。佛學傳入中國後出現去情復性之性情對立二元說。從宋代張載開“心統性情”以及“天命之性”、“氣質之性”的說法，將性情作形而上下的區判這是性情議題的理學化。[114] 性、情議題，實際上探討的也就是情感與理性的問題。

此外，與性情議題有關，並且跟隨(1)中情感之發生機制的問題而來的思考即是，動靜與已發、未發的探討。如，《中庸》:「喜怒哀樂之未發謂之中，發而皆中節謂之和。」、「性是未動，情是已動，心包得已動未動。蓋心之未動則為性，

[111] 韓愈，《原性》
[112] 《淮南子・原道訓》
[113] 葛榮晉，《中國哲學範疇導論》(台北：萬卷樓，1993)，頁 449
[114] 馬育良，《中國性情論史》，頁 9

已動則為情，所謂心統性情也。」[115] 情感涉入了先驗與經驗、形上與形下的理論劃分，性是未發之情，情是以發之性，性靜情動，性潛情顯，如此一來，「情」就成為形上學或宇宙論的一個重要範疇。

(3)中國情感哲學的另一個特點是，非常重視情感的真誠與真實。《論語‧學而》:「巧言令色，鮮矣仁」,「仁」在這裡指真誠向善的情感，而違背情感的真實性、情感的扭曲與虛假皆為不道德的。不只儒家講求真情，道家也非常重視真情：「真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是所以貴真也。」[116] 道家雖然不肯定人文建制與道德禮法的合理性與價值，但是依舊強調人要真情流露，如此才能以本來面目來生存，而不至於傷生敗性、扭曲了原有的自然本真之性，也唯有順應自然本真之性，才能與外界建立真實的互動。

(4)中國情感哲學還有另一條路線，即將「情」等同於「欲」。《說文‧心部》:「情，人之陰氣有欲者。」、《說文‧心部》:「性，人之陽氣，性，善者也。」《說文》以「性」為陽為善，以「情」為陰且視之為「欲」的同義詞，並隱含「情為惡」的命題。荀子在「性」、「情」、「欲」三者之間也指出一條連貫的關係：「性者，天之就也；情者，性之質也；欲者，情之應也。以所欲為可得而求之，情之所必不免也。」[117] 「性」是自然生成的，而「情」是「性」的實質內容，「欲」則是「情」的反應，「情」因著外在事物而必然會產生「欲」的反應。這樣一來，荀子無非將情與欲視為同類，在其學說中並以情欲來解釋「性」，情欲有其缺陷不足，因而有性惡之說。

漢代董仲舒也說「人欲之謂情，情非度制不節。」[118] 董仲舒將陰陽學說應用到性情範疇上，在〈深察名號〉中認為「人之誠有貪有仁，貪仁之氣兩在於身。

[115] 黎靖德編，王星賢點校，《朱子語類》一冊卷五，中華書局 1986，頁 93
[116] 《莊子‧漁父》
[117] 《荀子‧正名》
[118] 《漢書‧董仲舒傳》

身之名取諸天，天兩有陰陽之施，身亦兩有貪仁之性」、「身之有性情也，若天之有陰陽也。」[119] 所謂副天之陰氣的貪性即是指「情」。這些思想都是將「情」視為人性中陰暗、墮落的因素，來負責說明惡的來源。

(5)認為「情」與禮制、道德之間有內在聯繫的見解，是(3)、(4)這兩種持相反意見的立場都擁有的認知。以「情」為真誠向善的真情，就會將「情」當作禮制、道德的本體依據。如，《論語・八佾》:「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」就人之性而言，「仁」指的是真誠的心意以及向善的自覺力量，孔子指出建基於宗法血緣關係上的「禮」實際上是建基於人內心最真誠的情感之上，有真誠心意的發動才能開展出深刻穩固的道德世界。所謂的本體意，是指「儒家的道德哲學是建立在親情的基礎之上的，是以人的情感作為基本依據的，正是因為人的情感，道德倫理才具有了堅實的基礎，以情感做為倫理道德的基本出發點和依據也就成為了儒家思想的主要特徵，在這個意義上，情感也就具有了本體的意義，它是儒家道德哲學的依據。……在儒家哲學中，"情"之具有本體的意義是針對人之真情而言，而並不是針對人欲而言，人的真情也就是性。」[120]

而以「欲」釋「情」的情欲派，同樣也強調禮制對人情的重要性，「何謂人情？喜怒哀懼愛惡欲七者，弗學而能。……飲食男女，人之大欲存焉；死亡貧苦，人之大惡存焉。故欲惡者，心之大端也。人藏其心，不可測度也；美惡皆在其心，不見其色也，欲一以窮之，舍禮何以哉？」[121] 只不過，禮制此時並不是順應真誠情感自我要求的道德規範，而是一種外加的、約束情欲發展的外在社會限制，喜怒好惡之情欲是洪水猛獸，禮制則為箝制洪水猛獸的柵欄。

(6)以和諧為情感的最高理想境界。這種思維以《中庸》最為極致，《中庸》:「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。」喜、怒、哀、樂是人情，

[119] 賴炎元註譯，《春秋繁露今註今譯》(台北：商務印書館，1984)，頁 266
[120] 何善蒙，《魏晉情論》，頁 31-32
[121] 《禮記・禮運》

未發之「中」是無所偏倚的天命之性。情感之發若能符合天命之性理，使情感主體持續處於「中」的狀態，即不使喜、怒、哀、樂等各種對立的情感失去平衡、和諧的狀態，即是「和」。「和」指情感主體不矛盾、不分裂，內在整合且達到一種動態的和諧。這種整合與動態的和諧不僅只存於主體身心，更存在於主體與天地萬物的互動之中。只要透過「致中和」—將情感主體的整合、和諧狀態推至極致，就能參與、協助宇宙和諧秩序之運行，情感主體也就能躍升於天地造化之中，與客體達至完美的整合，這就是情感的最高和諧境界。

審視以上六點，可以發現中國情感哲學與西方情感哲學的異同之處。中西方哲學雖然思維與體驗的方式不同，但對於情感這人類普遍的心靈現象，卻有相似的基本觀點。首先，中國情感哲學認為情感的產生，需要「知」與「物」接、「物至知知，然後好惡形焉」[122]，同樣認為情感與認知、評價活動息息相關，這說明中國哲學也意識到情感是一種意向性狀態，也有其所針對的對象，人心靈與「物」之對象的接觸成就了情感，這表示中國哲學也注意到，在情感這心靈現象中人與世界之間的整體關係。

其次，情感與欲的聯結，無論是正面的「欲」或是負面的「欲」，[123] 欲望、欲求都說明了情感中的動機因素，情感能夠發動與其認知、評價內容相應的欲望，進一步引導行為。

再者，關於情感中的感覺因素，中國哲學也有意識到，《左傳‧昭公二十五年》:「民有好惡喜怒哀樂，生於六氣。」、郭店楚簡《語叢一》:「凡有血氣者，皆有喜有怒」、《性自命出》:「喜怒哀悲之氣，性也，及其見於外，則物取之也。」又說：「情生於性」，這都是把情的實質視為「氣」，「喜怒哀悲之氣中的「氣」，在概念上是比較含糊、比較難以確定的，它可以被看做是物質性的，也可以被看做是精神性的，因為一個人的情感、情緒和欲望的產生，既可能同心理的因素有

---

[122] 《樂記‧樂本》

[123] 關於「欲」的進一步解釋請看第二章 第二節

關，也可能同生理的因素有關。」[124] 這代表古人在對情感的體認中，並未排除情感所伴隨的強烈身體感受或感覺，這與中國哲學身心一體的觀念有關。

最後，中國早期思想家也未像西方哲學家那樣，只是將情感作為哲學的一個部分或分支來處理並且使情、理二分，而是把情感問題作為最基本的存在問題納入其思維意識包括倫理思想之中，並逐步認識到情、理應走既相激活、制約又相融合的道路。[125] 中國哲學對性情範疇的探討，其實就是對情感與理性的探討，其中既有持情理對立的看法，也有持情理融合的意見，不管是什麼，中國哲學對情理關係的重視，亦即是對主體內在整合的關注。

不過，根據中國哲學關懷的重點的不同，中國情感哲學的理論有不同於西方的特色。中國哲學談論情感時，很大的重心是放在倫理學之中，雖然中國哲學也分析情感的起因、情感與認知、對象的關係，但重點終究是放在心性的存養之上，目的在於藉由修練情感的和諧、穩定以取得個人身心的安定。接著，情感是個人進入、融合於更大的群體的媒介，對儒家來說，這個群體指的是人文社會，對道家來說則是自然世界。所以儒家重視情感與禮制的內在關聯，而道家也以真實的情感來回歸於真實的自然世界。最後，對於生命的最高理想境界，那種與天地造化合流、與宇宙萬物為一的超越境界，更是需要將情感推至於極致和諧才能來實現與完成。

中國情感哲學對性、情、欲、真實、和諧等觀念的討論，可以同時與個體與天人關係兩層面相關，而情與禮制的結合就涉及社會關係。就個人來說，情感是整合個體自身內在各面向的銜合劑；對社會、群體來說，情感是銜合個體與他人、萬物為一體的關鍵；就天人關係來說，情感是能昇華有限個人以達無限精神的天梯，擴充個人於超越境界。因此本論文將從這三方面來論述相關的議題。

[124] 馬育良，《中國性情論史》，頁 80
[125] 馬育良，《中國性情論史》，頁 21



第二章

《樂記》的音樂情感理論

《樂記》是中國第一篇專門深入探討音樂美學及音樂與情感關係的專論，雖然是《禮記》中的一篇，但其理論之完整與影響之深遠，早已被視作獨立的專著來研究。這一章，即針對《樂記》中的音樂情感理論來分析，分析的面向將聚焦於音樂與情感公共場域、音樂與情感主體以及音樂與天人關係這三種關係來作為研究的入徑。

第一節 音樂與情感公共場域的關係

以常識看來，情感是屬於主觀的內在心靈狀態，但從哲學的立場看來，任何人類心智的狀態或產物，都涉及主客雙方的偕同運作。個體不是孤立存在於世界之上，所以談及情感的起源或現象，也要探討那讓所有個體一同生活的公共場域—社會，與情感之間的關係。

要解釋人的情感與公共場域的關係之前，還必須先了解人的整體存在結構，如此才能充分掌握情感的本質、作用及其對人生命的意義與重要性。然後才能了解《樂記》如何建構音樂與情感公共場域的關係。《樂記》雖未建立系統的人性論，但在討論音樂的起源時，對人的整體結構有一初步的解說。

〈樂本〉曰：「**凡音之起，由人心生也**」，《樂記》認為音樂是人心活動的產

物。在《樂記》中，「心」是一個主體的概念，具有知覺、認知的能力，這知覺認知能力是一種與生俱有的天性。〈樂言〉:「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。」主體的知覺、認知能力做為一種與生俱有的功能而言，是靜態的，並且不具有任何天生、先驗的知識與情感內涵。這天賦的知覺、認知能力，有一種向外感應于物的欲求:「感於物而動，性之欲也」[1]，這是因為知識只能產生於此知覺、認知能力以外在事物為感知、思維與認識對象的活動之中。接著「物至知知，然後好惡形焉」，[2]在認知能力對外物的理解裡，伴隨著心知的評價作用，就會產生喜怒哀樂等情感產物。情感之所以是情感，就是因為它是一種感應能力，感於物而動，是天賦之性的欲求，所以從這方面來說，情感能力與認識能力一樣，是天賦、與生俱有的。但是情感內涵也與知識內容一樣，是經驗性的，並且在下面這種意義上來說是被動性的:須待主、客雙方相接觸後才能生發。

情感既然是人心「感於物而後動」所形成的好惡等心理現象。而「感於物而動」是「性之欲」，所以，從這個面向來看，情感可視為一種建基於天性上的主觀內在事實。[3]但是，基於個體在社群中的自我表達，以及與他者溝通、連結的需求，情感需要外化。「當個人的情感世界向外交流和擴張時，社會情感世界便會被建構出來。在這個領域中，人與人的情感世界相遇並互動，其結果是表現出一種合縱連橫的集體力量，即社會性情感。一定的社會性情感是一定社會成員所共有的，是集體現象，而非個體情感。」[4]從這個面向來看，情感又是一種客觀社會現實，是人際情感交流互通的公共場域。

情感作為一種客觀社會現實，除了上一段所指的:在個體與個體的接觸、交往之中，個體彼此間情感的交流、互滲從而連結成一個群體共通的情感世界這種

[1] 〈樂本〉
[2] 〈樂本〉
[3] 孫希旦引朱熹曰:「然人有是性即有是形，有是形即有是心，而不能無感於物，感於物而動，則性之欲者出焉，而善惡於是乎分矣。性之欲，即所謂情也。」見《禮記集解》(台北：文史哲出版社，1990)頁，984
[4] 郭景萍，《情感社會學》(上海：上海三聯書店，2008) ，p.50

意思之外，情感作為一種客觀的社會現實，就社會的角度來說，個人情感的產生其實是依賴於社會而形成的。《樂記》說情感是人心感於物而動所產生的好惡，對身為社群之基本單位的個人來說，社會就是人所能遭遇到的最大且最具有影響力的「物」。社會先於個人而存在，在個人出生到世界之前，社會就已存在，根據人天性的欲求，人必然對社會這個「物」有所感。換句話說，社會於歷史洪流中所積澱的價值體系、知識系統、結構體制與世界觀，不但會型塑個人對外界與自身的認知，且從根柢上也建構了人的情感內容與發展。

現代西方研究情感的學者 Ronald de Sousa 提出「範式劇情(Paradigm Scenarios)」的概念，[5]他認為我們是透過與範式劇情的連結而熟悉情感的語彙。與孩童一樣，這些語彙首先從日常生活中習得，隨後被我們接觸的故事、藝術與文化所強化。更進一步，在文字的修養中被文學所補充與精煉。範式劇情包含兩個面向：第一，一個情況類型提供了特定情感以典型的對象；第二，在一系列對情況的典型或正常的反應中，所謂的“正常性”首先是生物問題，然後很快就變成文化問題。[6]

這是說，基於人類基因或天性，我們傾向於用某種本能的方式去回應社會所給的情境劇情，這就是所謂的“生物問題”。但漸漸的經由教育與學習，我們先認知到不同的情境類型有著不同的情感範疇與對象；[7]也學會辨別各式各樣的情境、習得情境的名稱，並學得如何在不同情境下有相應的、適當的情感回應。經由教育後的種種，就是所謂的“文化問題”。從這角度來說，是認知的內容決定了人們感受的內容。範式劇情是一個社會認為最佳的生存原則，這生存原則是建基於對現實的認知之上而不是憑空架構的，否則，將無法給予人們生活上的指引。

Ronald de Sousa 認為「這是一種認知—知覺的類比，根據這種觀點，範式劇

[5]專有名詞的中文翻譯參考馬競松譯，《情感的合理性》(台北：五南出版社，2005)，頁 205。所為範式劇情，應是指對經典情感劇目的提供。
[6] De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*.,p.182
[7] 例如，在某些情境下，其情節關涉到“慈愛”這類型的情感是屬於年長者或在上位者對年幼者、在下位者這種對象產生的情感。而“恐懼”這類情感對應的情境劇情，可能就關涉到外物對我們自身利益或安全的威脅這類處境。

情決定了典型的的感受，一個感情藉由一個當前情況與某個範式劇情之間的相似來被評價其內在的合理性—即正確與不正確。……這提供了一種回答：情感，至少對客觀情感而言，並不僅是主觀投射而是對世界真實性質的理解。……當範式劇情視本身為當前情況的詮釋時，它就會藉由人類經驗的真實架構來安排或重新安排我們的知覺、認知以及推理傾向。」[8]這等於是說範式劇情是我們的生存與感受的框架，我們生存於此框架下來認識自身與世界，並適當回應之。

《樂記》中的範式劇情就是周朝的禮制，周朝的禮制是一套階級與權力劃分的政治制度。如王國維在《殷周制度論》中所言，[9]周朝政治制度的特點在於立嫡，由血緣關係作為出發點，以血緣的親疏遠近劃分政治上天子、諸侯、卿、大夫、隸弟子、庶人等的階級，這不只是單純的區分，其中以賦予了貴賤、上下的階級價值意識。每個階級有相應的權力，所以只有天子能有國，設立諸侯；諸侯有家、設立卿；卿設立下級大夫；大夫再立下位大夫；士階層以弟子為下位；直至平民階層，就只單純以血緣的親疏遠近做為區隔，[10]這就是當時人們生存的現實框架。

不同階級間具有不同的社會角色、不同社會角色間有相應的對待之道，因此，政治秩序一確定，那些長幼順序、上下位對應原則的社會人倫道德秩序以及情感對應與歸屬也都被確定了。[11]這套禮制從政治層面出發最後涵蓋了所有社會上所有直接與非直接和政治相關的人際關係，為生活於其間的人提供一套生活框

[8] De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*.,p.201 " ……I offered a defense of a cognitive-perceptual analogy to axiological properties. On this view, paradigm scenarios determine characteristic feelings, and an emotion can be assessed for its intrinsic rationality─a kind of correctness or incorrectness─in terms of the resemblance between a presenting situation and a paradigm scenario. This suggests……: emotions─at least objective ones─are not mere projections but apprehensions of real properties in the world. ……When a paradigm scenario suggests itself as an interpretation of a current situation, it arranges or rearranges our perceptual, cognitive, and inferential dispositions in terms of some real configuration of human experience.

[9] 王國維，《殷周制度論》，參見《觀堂集林》(石家莊：河北教育出版社，2001)上冊，頁 288-289,「欲觀周之所以定天下，必自其制度始矣。周人制度之大異於商者，一曰立子立嫡之制；二曰廟數之制；三曰同性不婚之制。此數者，皆周之所以綱紀天下。其旨則在納上下於道德，而合天子、諸侯、卿、大夫、士、庶民以成一道德之團體，周公製作之本意，實在於此。」

[10] 《左傳・桓公二年》:「天子建國，諸侯立家，卿置側室，大夫有貳宗，是有隸弟子，庶人工商各有分親，皆有等衰。」

[11] 《國語・魯語上》:「夫禮，所以正民也……正班爵之義，帥長幼之序，訓上下則」

架與行為準則，能夠按照此準則行為之人，從禮制的角度看，才算是一個完成社會化的人；從倫理層面來說才是一個完整的人，這就是「成人」的概念。[12]不管是政治秩序還是社會關係，都與人類的情感天性脫離不了關係。

這套禮制為情感提供了範式劇情，以「三年之喪」例，「三年之喪」提供了人們一個處理最親近情感的最佳表達方式與行為準則。[13]這準則與情感模式從孔子開始就強調其與情感的至深關係，並且因為這關係，禮制不能輕易被改變。生活於此範式劇情下的人，在處理這類人倫關係時，就都會依循這模式。荀子對這也是強調不已的，荀子說：「三年之喪何也？曰：『稱情而立文，因以飾群別、親疏、貴賤之節而不可損益也，故曰無適不易之術也。創巨者其日久，痛甚者其愈遲，三年之喪，稱情而立文，所以為至痛極也；齊衰、苴杖、廬居、食粥、席薪、枕塊，所以為至痛飾也。』」……「三年之喪，人道之至文也。」這是說三年之喪是根據情感傷痛的程度而制定相對的禮文，而情感傷痛的程度又與血緣親疏緊密相關。三年之喪代表對至親逝去的至痛，所以傷痛越深療癒期越長，需要三年之久。並且因為傷痛而無暇顧及起居的舒適，因此穿齊衰的喪服、哭喪時拄竹杖、守喪住在小木屋、以粥為食、睡在薪草上、枕石塊而睡都是在表達失去至親時的最理想情感、行為模式。這套禮文在區別不同等級、親疏、貴賤時不變的原則。[14]所以，從這層面上看來，情感的模式與感受的內容都是被禮制的範式劇情所塑造的。

[12] 《左傳・昭公二十五年》：「『夫禮，天之經也，地之義也，民之行也。』……為君臣上下，以則地義；為夫婦內外，以經二物，為父子、兄弟、姑姐、甥舅、昏媾、姻亞，以象天明……禮，上下之紀、天地之經緯也，民之所以生也，是以先王尚之。故人之能自曲直以赴禮者，謂之成人。」即是說人能在各種不同關係之間依照禮的規定行為才算是一個完整的人。

[13]古時父母去世，孝子要為父母守喪三年。所謂三年其實是指二十五個月，即兩年又一個月，頭尾跨越三年即可。守喪其間，服喪者要住草廬之中、睡草墊之上、以土塊為枕頭、以喪服為衣、以粗食果腹，並且停止一切的人生計劃與發展。在《論語》(17・21)中，宰我對三年之喪的禮制提出了質疑，認為君子三年不行禮作樂，禮樂就會崩壞，人文的建構就會荒廢。喪期應改為一年，因為，舊穀吃完到新穀收成、打火的燧木輪用一次，都只需要一年。孔子將外在的喪制規範與人的真誠情感連結。認為一個孩子生下來，三年之後才能離開父母的懷抱，因著這層生理與情感連結，所以守喪未滿三年，君子食不知味、聽音樂不感到快樂、住家裏不覺舒服，守三年之喪是內心真誠情感的自然流露。所以，當宰我說他守喪未滿三年，吃精緻的飲食、穿精美的衣著仍能心安，孔子便批評他不仁(不真誠)。見，傅佩榮教授主編、審定，《孔子辭典》(台北：聯經出版社，2013)，頁 99

[14] 《荀子・禮論》

所以，「對大多數的社會學家而言，在人們的心中所感是於文化社會化與涉入社會結構的過程中被制約的這層意義上來說，情感是被社會所建構的。影響且作用於社會結構之上的文化意識形態、信念、規範，定義著什麼樣的情感可以被體驗到，以及這些文化定義的情感如何被表達。」[15]

從社會學的角度來看，情感是一種相當複雜的現象，「它既存在於人類本性之中，又存在於社會本質當中。人類情感固有的主觀性雖然不可忽視，但脫離現實性的單純情感主觀性也是不存在的。」[16]不同的宗教背景、政治制度、社會結構，所形成、強調的情感各有差異；即使同一類情感在不同社會中，所呈現的狀況也不盡相同；或是，同一個體於同一社會中，所產生的情感也會隨其所處地位、角色的不同而發生變化。總而言之，社會的架構把人際之間分成不同的等級、從屬關係，並規定了相應的情感類別，以之制定人際秩序。這不只是對現實社會結構的描述，更是對理想的表述。認為有了理想的關係分際、理想的情感表達，就有理想的社會秩序。[17]這種由禮制塑造出來的情感是道德的情感，因為牽涉到人與人之間如何互相對待的問題。

值得注意的是，情感與社會之間的關係，除了情感是被動為社會所塑造的之外；反而觀之，情感也是維繫社會結構的力量。「欲從社會層面考察情感的性質，應採取兩種視角：一方面，視情感為一種社會化的產物，個體的情感是在社會關係的內在化過程中獲得的，爾後才形成千差萬別的情感傾向，賦與“情感世界”以主觀意義。另一方面，個體通過情感的體驗和意義的賦予，對客觀社會結構及其關係進行感受與評價，形成各種文化價值取向，建構社會現實和社會結構。統合兩方面來說，情感不僅僅是存在於個體身上的為所欲為的主觀體驗或行動，也

[15] Jonathan H. Turner, Jan E. Stets. *The sociology of emotions*,(New York: Cambridge university press，2005), p.2 “ For most sociologists, emotions are socially constructed in the sense that what people feel is conditioned by socialization into culture and by participation in social structures. Cultural ideologies, beliefs, and norms as they impinge on social structures define what emotions are to be experienced and how these culturally defined emotions are to be expressed.”

[16] 郭景萍，《情感社會學》，頁 51

[17] 所以王國維總結禮的意旨為：「納上下於道德，而合天子、諸侯、卿、大夫、士、庶民以成一道德之團體，周公製作之本意，實在於此。」《殷周制度論》，參見《觀堂集林》，頁 289

並非簡單的由社會結構所制約的被動行動，而是主體與結構二重化的過程。」[18]

個體在禮制裡經由血緣的遠近關係，在社會結構上取得至少一個位置與身份，這些身份與位置，與其他人之間，有著相處的對應模式。經由禮制所賦予的價值觀，個體知道自己在社會中的定位與扮演的角色，知道自己與群體的關係為何，也知道自身生活、生命的意義與價值所在。這樣的一套禮制指引著人們的人生方向，所以可以給個體歸宿感，有了這些感受個體就會由內而發地對這套禮制產生情感上的認同與珍視。此時，個體情感不再是被動地由範式劇情所塑造，人作為一個行為主體，反過來主動地維護與追求禮制的精神與價值，讓禮制具體化地實現於主體上，此時，個體反成為強化禮制的力量，使社會制度與結構更為鞏固，更具向心力。

雖然古籍在探討禮制的人性基礎時，常提到禮是符合情感的天性發展並為之調節而產生的，並認為只要依照禮制規定的原則處世，就能使情感獲得最佳外化方式，減少社會紛爭帶來群體的和諧[19]。但禮最主要的精神還是在於別異，在階級嚴明劃分的氛圍下，別異太過，恐會造成疏離的結果，所以對和諧功能的需求還是需要「樂」來補足。

《樂記》中常以禮樂相舉，「禮節民心，樂和民性」[20]、「大樂與天地同和，大禮與天地同節」、「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆別。樂由天作，禮以地制」、[21]「樂者敦和，率神而從天，禮者別宜，居鬼而從地」[22] 從這些引文中可見，《樂記》把「和」的特質歸於「樂」所有，而把「節」、「別」、「序」的特質歸於「禮」。[23]

認為音樂以和諧為本質的這種思維，早在《樂記》之前就已存在許久，如：

[18] 郭景萍，《情感社會學》，頁 51-52

[19] 如《禮記・祭義》:「教民相親，上下用情，禮之至也。」、《禮記・坊記》:「禮者，因人之情而為之節文。」、《管子・心術上》:「禮者，因人之情，緣義之理，而為之節文者也。」此類的論述還有很多，大意大抵都是說理是順應人情而生，並能反過來調節人情。

[20] 〈樂本〉

[21] 〈樂論〉

[22] 〈樂禮〉

[23] 關於禮樂與天地之間的關係，詳見本章第三節



《國語‧周語下》:「夫政象樂，樂從和，和從平。聲以和樂，律以平聲。金石以動之，絲竹以行之，詩以道之，歌以詠之，匏以宣之，瓦以贊之，革木以節之，物得其常曰樂極，極之所集曰聲，聲應相保曰和，細大不逾曰平。如是，而鑄之金，磨之石，系之絲木，越之匏竹，節之鼓而行之，以遂八風。于是乎氣無滯陰，亦無散陽，陰陽序次，風雨時至，嘉生繁祉，人民酥利，物備而樂成，上下不罷，故曰樂正。……夫有和平之聲，則有蕃殖之財。于是乎道之以中德，詠之以中音，德音不愆，以合神人，神是以寧，民是以聽。』」

《左傳‧昭公元年》:「先王之樂，所以節百事也，故有五節；遲速本末以相及，中聲以降。五降之後，不容彈矣。於是有煩手淫聲，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗聽也。」

《左傳‧昭公二十年》:「聲亦如味，一氣，二體，三類，四物，五聲，六律，七音，八風，九歌，以相成也；清濁、小大，短長、疾徐，哀樂、剛柔，遲速、高下，出入、周疏，以相濟也。君子聽之，以平其心。心平，德和。故《詩》曰德音不瑕。』」

《論語‧八佾》:「《關雎》樂而不淫，哀而不傷。」

《呂氏春秋‧大樂》:「凡樂，天地之和，陰陽之調也。」

《呂氏春秋‧適音》:「夫音亦有適。太鉅則志蕩，以蕩聽鉅則耳不容，不容則橫塞，橫塞則振。太小則志嫌，以嫌聽小則耳不充，不充則不詹，不詹則窕。太清則志危，以危聽清則耳谿極，谿極則不鑒，不鑒則竭。太濁則志下，以下聽濁則耳不收，不收則不特，不特則怒。故太鉅、太小、太清、太濁皆非適也。何謂適？衷音之適也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也。黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。衷也者適也，以適聽適則和矣。樂無太，平和者是也。」

暫且除去以上這些引文當中關於音樂與人性觀、宇宙論有關聯的言論不論，單就文中對音樂本身的描述來看所謂「和樂」概念的內涵，可得出以下結論：(1)指音樂各種構成要素之間的和諧搭配。如《左傳•昭公二十年》所說的清濁、高下(音之高低)、小大(音量)、短長(音符的時值)、疾徐、遲速(節奏、韻律的快慢)、哀樂(情感內涵)、剛柔(張力)、出入(進行與休止)[24]、周疏(織度)等要素之間互相組織得宜。一首樂曲不會只有高音而沒有低音，當高音、低音循序出現並在組織結構上取得兩極之平衡，這時就可稱之為「和」的狀態，以下以此類推。

此外，「樂」的形式要素還包括了詩歌、音樂、舞蹈，這三者之間也要取得平衡、和諧搭配、彼此相輔相成；而就音律來說也要使十二律與音階、樂器之間相互諧調，這就是《左傳•昭公十二年》:「**聲亦如味，一氣，二體，三類，四物，五聲，六律，七音，八風，九歌，以相成也。**」這一段的意思。[25] 「就和所含的意味，及其可能發生的影響言，在消極方面，是各種互相對立性質的東西的解消。在積極方面，是各種異質的東西的和諧統一。」[26]

(2)指樂曲的單項要素或整體結構的表現適中，此時，「和」的內涵為「中」。如《國語•周語下》、《呂氏春秋》都談到「中音」的概念，《呂氏春秋》解釋到：「**何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也。黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。衷也者適也，以適聽適則和矣。樂無太，平和者是也。**」衷即是中，《呂氏春秋》提到一個《國語•周語下》周景王製鐘的典故，單穆公回答周景王製鐘的原則是「**大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也**」，即鐘之大不可大過鈞鐘木

[24] 「出入」的白話解釋見蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》上冊(北京：人民音樂出版社，1990)，頁 35

[25] 關於此句的解釋，可參考毛奇齡，《竟山樂錄》:「**一氣者，聲出於氣也。二體者，聲有陰陽也。……三類者，謂聲有上、中、下之分也**(指高、中、低音域的範圍)。**凡樂中聲，謂之樂極，極者，中也。……四物，物者，倫也，即類也。聲有四時之氣，以春、夏、秋、冬逮之，故歌法有有四聲圜轉一例。至六朝后，以平、上、去、入代之，即此物也**(指詩歌中文字聲韻與樂音音調的相配合)。……**五聲，宮、商、角、徵、羽也**(指五聲音階)。**六律，黃鐘至無射，大呂至應鐘也**(指十二律，但十二律分陰陽兩類，此單以陰律、陽律算之，所以只說六律)。**七音，五音兼二變也**(指五聲音階加上變徵、變宮兩音變成七聲音階)。……**八風，八音也**(泛指各種樂器)，**以八音配八風也。九歌者，五聲兼四清也。**」

[26] 徐復觀，《中國藝術精神》(台北：學生書局，1966)，頁 16

七尺之長，重不可超過一百二十斤，[27]鐘大小適中，其音量就會適中，符合人的聽覺需求與限制。《呂氏春秋》觀察到音樂的音量、音高也都要適中，如果音量太大，則會讓人心志、內臟震盪；音量太弱，會使人因聽不見而心生疑惑，以疑惑之心聽太弱之音，就會使人不滿足而空虛；太高的聲音會顯得尖銳，這種聲音使人心志不安，長此以往，感官會疲倦而以至於喪失鑑賞能力而枯竭；反之亦然。所以《呂氏春秋》強調「樂無太，平和者是也。」"太"為極端；無太，就是沒有「太鉅」、「太小」、「太清」、「太濁」等極端的情況。

《國語‧周語下》曰：「夫有和平之聲，則有蕃殖之財。于是乎道之以中德，詠之以中音，德音不愆，以合神人，神是以寧，民是以聽。」《國語》以「中音」為和平之聲，並將之與「德音」、「中德」聯繫起來。《左傳‧昭公元年》也提到「中聲」的概念，認為「中聲」是一種判準，當音樂離開這個判準太遠，就會產生滅人平和的煩手淫聲，所以君子不聽這種音樂。《論語‧八佾》：「《關雎》樂而不淫，哀而不傷」一句，也是在讚揚音樂表現的無過與不及之「中」。[28]總而言之，「"中聲"、"中音"是春秋時期出現的特定概念，其內涵是和乎律呂的，有節制的樂音，不過高不過低，無過無不及的適中之音。」[29]而這種平和不極端、包含各種異質元素的和諧統一的和樂，就與政治有了相輔相成的功能，《周語‧國語下》說的「詠之以中音，德音不愆，以合神人，神是以寧，民是以聽」，就是認為和樂能帶來政治、社會的和諧，所以人民能夠受教。

這樣的「和樂」思想也出現在《樂記》之中，〈樂論篇〉云：「宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怗懘之音矣。宮亂則荒，其君驕；商亂則陂，其官壞；角亂則憂，其民怨；徵亂則哀，其事勤；羽亂則危，其財匱。

[27] 《國語》韋昭注：「均者，均鐘木，長七尺，有弦繫之以均鐘者，度鐘大小清濁也。」、「百二十斤為石。」

[28] 這一章雖是在講《詩》，但《論語‧子罕》曰：「吾自衛反魯，然後樂正，雅、頌各得其所。」這裡指的「樂正」，應不是只針對用詩而言，應包括用樂，使音樂與詩體有更適當的配合。且《史記‧孔子世家》云：「三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《頌》之音，禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝。」由此中記載，可以確定孔子整理的內容包括了音樂的部分。因為詩與樂的吻合，所以雖然〈八佾〉篇是在講詩的情感，但也可視之為講音樂的情感。

[29] 蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》，頁 33

五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。」本篇認為音樂就音階、旋律來說，是宮、商、角、徵、羽等五音調和而成的，其中任一出現不均衡的狀態時就會破壞音樂的秩序。並將之與政治上的階位相比附，音樂秩序散亂則政治秩序也會散亂。

〈樂象篇〉云：「是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨，五色成文而不亂，八風從律而不姦，百度得數而有常，小大相成，終始相生，倡和清濁，迭相為經。故樂行而倫清，耳目聰明，移風易俗，天下皆寧。」這裡提到了音樂上的很多特質、現象或元素。「清明」與「廣大」相對，孫希旦云：「清明，言其聲之無所淆雜，……廣大，言其體之無所不包載。」「清明」也就是指音樂純粹的音色，「廣大」指豐富萬千的樂音組合；「終始」，「言其先後之有序也」，指樂音的排列、開展井然有序；「周還」，「言其循環而不窮」，指曲式上的反覆；「五色成文」，「樂以五聲相生而成音節，猶五色相次而成文章」，指五聲音階中的各個音符彼此關係有定，各有其位而不亂，這就是五音的秩序；「八風從律」，「樂之八音，應乎八風，……從律而不姦，為八音應八風之氣，克諧而無奪倫也」，指八音所代表的樂器之間相互和諧搭配，不失整體秩序；「百度」，指音樂與樂制上的各種現象，每種現象都能得其常數，有常制的規則；「小大相成」，「宮聲最大，羽聲最小，……是聲雖有大有小，然相成而不相戾也」，指依據物理原理，五聲音階各音的律數有大小之分，宮聲最低所以律數最大，但各音之間並不會造成衝突、不諧和，反而是依照一定比例彼此相生；「終始相生」，「十二律始於黃鐘，終於中呂，五音始於宮，終於角，雖有終有始，然相生而不相廢也」，這也是指五聲、十二律之間的相生關係有一定的規律。；「倡和清濁，迭相為經」，「先發者為倡，後應者為和。短者為濁，長者為清。經，常也。十二律或倡或和，或濁或清，更迭用之，以為常法，所謂旋相為宮也」，這句說明的是十二律輪流為音階的主音，其餘則為從，為主則倡，為從則和，不論高音或低音，彼此間都能

具有平整、配合無間的和諧秩序。[30]此篇〈樂象〉，提到了音樂上的眾多現象與結構，強調這些不同元素之間之和諧的秩序關係，異質元素之間的和諧統一，也是《樂記》談音樂本身時最突出的部分。只要能處理好音樂各元素之間的關係，使音樂呈現有序的狀態，就能使聽者的內在也呈現有序的狀態，聽者內在精神呈現有序的狀態就能改善道德風俗、使社會秩序安寧，這就是「樂行而倫清，耳目聰明血氣和平，移風易俗，天下皆寧」的意思。[31]

---

[30] 關於《樂記》此章的解釋參考註孫希旦，《禮記集解》，頁 1004-1005

[31] 此小節談的皆是"樂"，要補充的是在《樂記》中，"樂"的形成有一複雜的過程。《禮記・樂本》曰：「人心之動、物使之然也，感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。」人心跟外物接觸、感應後有所動，此動代表內在有感受要表述。首先先以聲響的形式來呈現，語言也是一種聲響，只是它是有意義的聲響。動物也會製造聲響來表達感受，但作為理性存有的人與動物的差別即在於，人能運用理性認知聲響與聲響之間的關係與秩序，這種關係與秩序是理性動物的意向性對象，只有理性存有才能感知到。當聲音被聽成樂音(音樂)時，有以下幾點特點：(1)聲音是被空氣中的物理震動所製造的，聲音是隔離於音樂之外作為純粹的事件。(2)當我把聲音聽成音樂時，聲音就成為我音樂感知的的意向性對象，並且具有音高、節奏、旋律與和聲等特徵，這些特徵組成調性的表面，並畫出一個空間的輪廓。(3)這個聲學的空間與一個虛擬的因果關係聯繫：一樂音對另一樂音起作用，不管我們從其中聽到這些聲音的物理原因為何。一個旋律可以不受阻礙的在樂器間傳遞，每個音都被聽成是受前一個音影響的結果。(4)這個虛擬的因果關係有時像物理關係那樣被感知：即，具有法則的必然性。一個音不僅引起它的後繼音，並創造了使後繼音正確或適當回應它的條件。我們在音樂中聽到的秩序對我們而言是一種從生活中看來也是熟悉的秩序：意向的秩序。在其中一個事物作為其他事物的理由。(5)但不應把聲音與樂音想成有區別的兩個個體，好像樂音存在於聲音之外。聲學事件與音樂事件是同一的，聲音與樂音是一個實在的兩個面向的概念(就像心、物是一實體的不同面向一般)。當我們音樂地去聆聽聲音時，就會把聲音世界聽成一個整體，因此，當一個聲音進入音樂的世界，它會被用另一種方式聆聽。以上五點特點歸納自 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press: 1997, pp.78-79。所以由「聲」(sound)至「音」(tone)代表從自然物質現象到對此物質現象做理性化組織的過程。而從單純的樂音組織，到將此組織配合上其他表達形式如：「詩歌」、「舞蹈」時，即前面所說的「比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂」，就從單種的藝術變成了綜合的藝術，再加上此種綜合藝術是與禮制相配合而用的，所以，由「音」到「樂」是一種從理性化到人文化的過程，意涵越來越深刻。所以《禮記・樂本》又云「是故知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。知樂則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有德。德者得也。」聲、音、樂是一文化建構與複雜化的過程，到了「樂」，已成為一種與社會制度、習俗、倫理道德有關的產物，能懂樂者，就是禮樂兼修的文化人。

客觀的、自我相關的與主觀的(情感)慾望形成一個連續體。我們的情感是由內在與外在因素的複合體所決定的。[32]情感本就從個體內在延伸向外在世界，情感的存在表示主客是不可分的整體，內外世界交相影響、塑造。情感本身就是主、客體協動的產物，主體出於自發性、針對對象的事實產生回應，如果回應超出事實現狀，則偏向主觀投射而無法反映客觀事實。所以情感同時是主動的、由主體內在生命發動的，一方面又受制於事實，是被動的。

總而言之情感與公共場域的關係，首先是，個體主觀情感受到社會禮制的範式劇情所塑造，其中含了個體對社會制度的認知、對典型情境的認識與辨別，並學習典型情境中情感的公共名稱、感受與回應的方式。再者，個體於這個情感的公共場域中，不僅只是被動的被塑造與灌輸觀念，個體能從行為主體的立場出發，認同、內畫此套範式劇情蘊含的價值觀與世界觀，從中找到自身在社會與人際上的定位以及人生的意義，從而主動維護、鞏固社會體制與秩序。而這樣的過程，不只是靠“禮”就能成就的，還需“樂”的秩序與和諧特質，在禮樂相輔相成下，達到社會秩序的和諧與安寧。

而《樂記》裡的音樂，又是怎麼循著範式劇情的模式來規範人民的音樂經驗與情感？首先，依據心感物而動的原理，社會上的音樂會影響人的內在情感，所以不同的音樂會帶來不同的心境與感受：「是故志微、噍殺之音作，而民思憂；嘽諧、慢易、繁文、簡節之音作，而民康樂；粗厲、猛起、憤末、廣賁之音作，而民剛毅；廉直、勁正、莊誠之音作，而民肅靜；寬裕、肉好、順成、和動之音作，而民慈愛；流辟、邪散、狄成、滌濫之音作，而民淫亂。」[33]這是說，細微急促的音調會使人們感到悲愁；寬和、平緩、旋律豐富而節奏少變的音調，使人感到康樂；激烈、勇猛、奮發、憤怒的音調使人變得剛毅；正直、剛強、莊重、真誠的音調使人變得肅敬；寬舒、渾厚、和順、流暢的音調使人變得慈愛；反之，

[32] De Sousa, Ronald, *The Rationality of Emotion.* ,p.314 “Objective, self-related, and subjective desires form a continuum. Our emotions are standardly determined by a complex of internal and external factors.”

[33] 〈樂言〉

邪惡、散亂、輕挑、放縱的音調使人變得淫亂。[34]

音樂現象是與政治現象相通的，「是故治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。」[35]既然外物對人心情感的影響這麼鉅大，從維護社會和諧秩序的角度來說，領導者較要慎選音樂的種類，使符合禮教、樂教思想的樂留在社會體制中，故曰：「人不耐無樂，樂不耐無形，形而不為道，不耐無亂。先王恥其亂，故制雅、頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，使其文足倫而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、節奏足以感動人之善心而已矣，不使放心邪氣得接焉。是先王立樂之方也。」[36]人會需要音樂就是音樂能表達人的情感，人無法不感到快樂，感到快樂無法不用外在的樂舞表達方式來呈現，呈現的方式如果沒有用正確的方法加以引導，就不能不產生混亂。古聖先王以情感的混亂為恥，所以制定了雅、頌之類的雅樂來引導人情感的抒發，使得聲調足以讓人感到快樂而不至於流蕩放縱，使得與樂相配的詩文足以辨明倫理而不止息，使得音樂結構的曲折平直、繁複簡單、纖細飽滿、節奏韻律之變化，足以感動人的善心，絕不使放縱之心與邪曲之氣來影響人們，這就是古聖先王制樂的原則。

由以上引文可知，《樂記》並不只是依靠對音樂的限制與檢擇，這種外在的制約來控制人的情感反應，《樂記》是要用和諧的音樂來感動人的善心。終極的來說，社會所需的音樂情感，是出自於一個能夠於音樂中感受、體驗內心真誠情感的主體。一個能夠從自身的善心、真誠感情出發，並在其中調節情感的秩序使自身精神和諧安樂，終而完成德性之建構的主體。如此，他才能自主的領略社會所要求的情感的價值，才能肯定、自發實踐禮制所制定的道德規範，才能在音樂的活動中產生集體情感，進而鞏固社會人際的秩序與和諧。最終才能達成「是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之，

[34] 翻譯參考蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》，頁 243

[35] 〈樂本〉

[36] 〈樂化〉

則莫不和順；在閨門之中，父子兄弟同聽之，則莫不和親。…所以合和君臣父子，附親萬民也」[37]的理想。在宗廟裡、在鄉里間、在家庭裡，無論是上下嚴明區判的階級之間、還是血緣親疏遠近不同的人際之間，都能在音樂的教化影響下，促成整體之和諧。並且，這和諧的整體是經由主體內、外兩面相互作用下的成果。禮教這範式劇情裡所要的君臣上下之敬、長幼之順、父子兄弟之親…等情感，都能在和樂的作用下達到理想的狀態。

第二節　音樂與情感主體的關係

要談這問題，首先需要了解情感主體的結構。在第一節中已有提及，主體具有先驗的知覺、認知能力與情感能力，但知識與情感能力必須與外物接觸後，經由認知、評價、感受…等能力才會產生經驗性的內容。上節已探討了情感是如何與生存的公共場域互動，這一節將回歸主體本身，探討其結構，以便瞭解情感於主體中的地位與作用。

〈樂記〉認為人內心的情感產生之後還需要一個外化的實現形式，「必發於聲音，形於動靜，人之道也。」[38]〈樂記〉持身心一體觀，認為人的內外是一個連貫的整體，因此，作為一個完整的存在，將內在情感以某種現實的、可見可感的外在形式來表達，就是一種「人之道」，是人生命的必然規律、必須原則。換句話說，外在可感知的表現形式，即是人內心情感活動的反映，音樂或者擴大來說，藝術就是人表達他自身存在的方式。就聲音表情來說，就能找到以下這樣子的內外符應關係：「是故其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。

[37] 〈樂化〉
[38] 〈樂化〉

其喜心感者，其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者，非性也，感於物而后動。」[39]內心受物所感而生悲哀之情者，就會發出急促細小的聲音；感生快樂之情者，就會發出寬舒和緩的聲音；感生喜悅之情者，就會發出發揚開散的聲音；感生憤怒之情者，就會發出粗暴嚴厲的聲音；感生尊敬之情者，就會發出正直端正的聲音；感生愛之情者，就會發出溫柔和緩的聲音。這也就是〈樂化〉所謂的：「聲音動靜、性術之變，盡於此矣」，聲音、動作舉止能夠完全表現心性情感之變動，喜、怒、哀、樂皆有相應的表達模式，但依舊要強調的是，情感內容不是「性」，及非天生就具備的，而是感於物、主客交涉後才產生的。

反而觀之，要問一個問題：屬於主體情感能力的內在結構為何？從分析《樂記》中關於主體性的概念，可以從兩個面向來探討其觀點。

一、「樂」中的情、性、理、欲之相互關係

《樂記》雖然是一部參雜了道家、陰陽家、墨家與法家思想的著作，但它仍然是以儒家思想為主調，儒家的倫理、政治思想是《樂記》論樂的根本精神。對《樂記》來說，理想的音樂並不止於「音」的階段，所謂的「樂」才是。「樂」在藝術形式上與「音」的差別，已於第一節中提及，在這裡要指出的是，「樂」就儒家的倫理學、人文觀點來說，它與「音」的差異何在？這就要涉及對「性」、「情」、「欲」、「理」等概念之間關係的探討。

(一)「性」與「理」：〈樂本〉云：「人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅

[39] 〈樂本〉

天理而窮人欲者也。」中國哲學史在文獻上第一次把「天理」、「人欲」對舉就是在此處，宋代理學的「存天理滅人欲」的思想也是原自此處，後世幾乎也都是從天理、人欲對立的角度來理解《樂記》這章。的確，《樂記》認為過度的追求人欲會使人受物牽引，喪失人性的平靜、良善的特質以及人自主的能力，所以持「以道制欲」的態度。但這就窮盡了「理」與「欲」的所有可能性關係嗎？

《樂記》此處說的「天理」，就是指「天生而靜」的人性。「理」在《樂記》中的意義有一種是指萬物之理，如：「而萬物之理，各以其類相動也」、「奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理。」[40] 再參照「方以類聚，物以群分，則性命不同矣」[41]，所謂的萬物之理指的是萬物各自存在的本質規定與運行規律的性命之理，這樣說來，萬物有萬物之理，人天賦之性也是萬物之理其中之一，所以才稱「天生而靜」的性為天理。「以天理為"人生而靜"之善性，即賦予人性以先天的道德意義。」[42] "人生而靜"之性之所以會是善的，是因為其性為萬物之理的一種形式，而萬物之理在《樂記》中是個包含宇宙規律與終極價值的概念。

(二)「性」與「欲」：人性雖然是人之所以為人之理，但它是先驗的，是潛藏的。「感於物而動」是它自我實現的必要方式，人性中諸理與本具能力，必須在與客觀事物的接觸與相互作用中，才能落實而創造出實質內容。因此，感於物而動的「性之欲」與「好惡形焉」這情感產生後再進一步生發的種種「人欲」，不是同一件事。「性之欲」是天性想要實現自己的欲求，「人欲」是情感感物之後所產生的心理、生理層面上的欲望，善惡對錯在此層面出現。

「早期儒家，孔子與孟子對欲有一種很基本但很寬泛的理解，就是指人的心理欲求，但其運用卻有不同，因為具有不同層次的含意。第一層面是從目的性上理解和使用"欲"字的，"欲"是人的道德目的的具體表現。在這個意義上，"欲"不僅是正面的，而且十分重要，並與道德情感有內在聯繫。這個層面的

[40] 〈樂象〉
[41] 〈樂禮〉
[42] 蒙培元，《情感與理性》(北京：中國人民大學出版社，2009)，頁 165

“欲”不是對我之外的某件東西或事物的欲望、欲求，而是實現仁的內在欲求，如《論語‧述而》:「我欲仁，斯仁至矣。」我所欲求、想要得到的東西就是自己道德潛能的實現，欲是欲求，仁是欲求的“對象物”，但實際上是同一件事情的兩面，欲是仁之實現，而仁是欲之所在，當我“欲仁”時，仁就實現出來了。

第二層面是從生理、心理層面上說的，“欲”就是人的生理欲望以及現實生活中的各種物質欲望。這個層面上所說的“欲”，同“七情”中之“欲”有相同之處。但是，單獨講到“欲”時，儒家還常常賦予一種意義，即指人的一種超過生存需求的、追求物質享受的貪欲，而不是“自然”之欲。這種細微的差別有時並不明顯，有時則被特別強調。這種欲望與情感的聯繫也與第一層面不同，主要是與生物性的自然情感相聯繫，而不是與道德情感如“四端”之情相聯繫。」[43]

(三)「性」與「情」:《樂記》稱人性為天理，就是繼承早期儒家的人性論，「性」具有先天的道德意義，而又有實現自身的欲求，那麼，「情」則是「性」實現自身的途徑。「儒家所說的“義理”、“性理”雖然有超越性的一面，但又是存在於生命中的，而且只能在生命中存在，它不是“理念”一類的東西，而是心靈存在的本質，即“人同此心，心同此理”的道德理性，這樣的道德理性同人的生命活動、心理活動是分不開的。」[44] 天生之性是靜的，而情是動的，「感於物而動」又是「性之欲」，所以就決定了「性」必須由「情」來實現。

(四)「情」與「理」: 但是「情」並不是在任何狀態或情況下都能實現天性之理的。「情」是人之「知」對「物」進行覺知、認知與評價活動之後的好惡傾向，《樂記》把這過程稱為「感於物而動」。「感於物而動」是人天性的欲求，也是獲得知識的必要方式，但是這其中必須注意平衡點，《樂記》認為:「物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。」

[43] 同上註，頁 157-161

[44] 同上註，頁 54-55

[45]這是說若是在「感於物而動」的過程中，過度放縱「知」向外尋求對象，這樣不但會使內心的好惡之情無所節制，並且會使人在與外物無窮盡的交會感應之中，反被物欲所控制，這樣就彰顯不出人的主體性。

「當人與物發生關係後，便有"人化於物"還是"物化於人"的問題，而要解決這個問題，關鍵在情之"有節"與"無節"，……《樂記》也是講主體性的，"有節"與"無節"的問題就是主體實踐的問題，是由人自己決定的。"人生而靜"之性，固然是一個道德主體，但它並不能保證情感之動是否"有節"，對於欲就更加沒有自主性了。由此看來，人的主體性在很大程度上是由情感說明的，就其現實性而言，人是情感主體。至於"知"就其知覺或知性能力而言，……"知"之所以能知，完全是取決於物的，是"誘於外"而不是"主於中"的。」[46]「知」這認識能力，就只能在事物呈現於它之前時，被動的去捕捉事物的性質與內涵，它本身並沒有調整自我使其去知或不去知的自為主宰的能力。[47] 但《樂記》卻認為「情」能「有節於內」，這樣一來，就等於是說「情」能擁有某種程度的自主性。

「情」的自主性顯示為能否有節於內，也就是能否「平好惡」於內，所謂「平好惡」指的就是使各式各樣的情感取得平衡和諧，使「情」達至一種秩序性。朱熹對《尚書・大禹謨》:「道心惟微，人心惟危，惟精惟一，允執厥中」的解釋，可說明這個道理，他說:「道心是知覺得道理底，人心是知覺聲色臭味底，……若說道心天理，人心人欲，卻是有兩個心！人只有一個心，但知覺得道理是道心，知覺得聲色臭味底是人心，不爭得多。"人心，人欲也"，此語有病。」[48]

朱熹認為所謂的「道心」是指主體能夠做道德判斷、「知覺道理」的能力，而「人心」指的是主體能夠經驗現實事物的能力。「道心」、「人心」是主體心智能力的不同面向，如果像程頤那樣，說:「"人心"私欲，故危殆。"道心"天

[45] 《禮記・樂本》
[46] 蒙培元，《情感與理性》，頁 166-167
[47] 最多只存在因認識能力的足夠與否，能知或不能知的問題，但這一樣是決定於其自身條件的相關限制，呈現的還是一種被動性而不是主動性。
[48] 《朱子語類》卷七十八

理，故精微。滅私欲，則天理明矣。」[49] 把「道心」視為天理，卻把「人心」視為人欲，這樣會造成人有兩種心的對立，即造成「理」與「情」的對立，人主體的內在矛盾。所以，朱熹又說：又說：「如喜怒，人心也。然無故而喜，喜至於過而不能禁；無故而怒，怒至於甚而不能遏，是皆為人心所使也。須是喜其所當喜，怒其所當怒，乃是道心。」[50] 由朱熹的說明可知，「情」、「理」之間的關係應該是：情感的平衡處—不會喜怒過甚，與合理性—喜其所喜，怒其所怒，是同一個東西，即是道心。對人的存在而言，「理」是在「情」取得自身和諧平衡的秩序中顯現，並不是外在於「情」而另有一「理」存在，另有一「理」來控制、主宰、抑制「情」的發展，《樂記》也重視人情感的平衡與和諧，視之為德行的來源，這將於第二小節來說明。

總而言之，天生而靜的「性」內含天理，此天性有一種於活動之中實現自身的欲望，這種活動即是「情」。情感活動介於主體與客體間，是主體對客體所做的生命反映，情感活動若能依循天性中的和諧、平衡原則，自為主宰而不被外物牽引，此時「理」就於「情」中展現。由此可看到「性」、「理」、「情」、「欲」四個概念之間有一貫通的關係，四者之間既互相關涉也互相重疊。就主體的存在而言，四者可以說是主體心靈活動的四個不同面向的描述，這樣來理解主體，主體的各個面向就是整合而不矛盾的。最關鍵的重點是：主體的整合實際上是透過情感活動來完成的，因此，情感的和諧把人帶向主體整合、完整的狀態，並在此狀態下臻至幸福。

二、和樂之謂德音

《樂記》重視人情感的和諧與秩序，並認為有著和諧秩序的「和樂」有助於

[49] 《河南程氏遺書》卷十九，《二程集》，312 頁

[50] 《朱子語類》卷七十八

增進人情感的和諧秩序。[51] 《樂記》對「和樂」的理解，自是吸收了中國古代原有的關於「和樂」以及和樂對人身心影響的思維，不過，《樂記》比之前思想更進一步的地方在於，《樂記》對「樂」與人情感能夠相應的關鍵，提出了說明，這個關鍵就是「以類相動」。

「類」是什麼？《孟子．告子上》曰：「故凡同類者，舉相似也。」《墨子．經說上》：「有以同，類同也。」也曰：「不有同，不類也。」所謂的「類」就是若干事物經比較後所呈現的「共同性」。[52] 「『類』這個詞和概念是很早就提出了，但作為一個明確的、嚴格意義下的哲學概念，只有把『類』建立在『故』的基礎上才能確立。這裡的『故』就是言事物的所然與所以然，也即是指事物的特性、共性、本質或事物之所以如此的根由、依據。」[53]

〈樂禮篇〉云：「方以類聚，物以群分，則性命不同矣。」孫希旦云：「方以道言，物以形言。方以類聚，而剛柔燥濕之相從；物以群分，而飛潛動植之各異，由其所稟之性命不同也。」[54]「性命不同矣者，性，生也。各有嗜好，謂之為性也。命者，長短夭壽也。行殖之物，既稟大小之殊，故性命夭壽不同。」[55]綜合以上所言，「方」指原理，「物」指形體，事物各自具有自身的存在原理與存在樣貌，在原理與存在樣貌相似或相同的條件下，事物可以被規劃為不同的類屬，在同一類屬中的事物，因其相近性，又具有共有的條件限制與本質規定，這就是所謂的「性命不同矣」。

《樂記》中類概念極為繁多，根據學者王禕的統計，《樂記》中共有類概念 150 多個，這些類概念的涵義多樣，既包括某種事物的名稱或某種道德屬性，也包括某一特定領域裡事物的簡單劃分，在眾多的類概念中，禮、樂和天、地、人三才是最核心的範疇。其他的範疇都可以在以禮樂與天、地、人的網羅交織背景

[51] 關於「和樂」—音樂中和諧秩序概念的探討，請參考第一節「音樂與情感公共場域的關係」。
[52] 李賢中，《墨學研究方法的新嘗試》(台北：揚智文化，2003)，頁 54
[53] 周云之，《名辯學論》(瀋陽：遼寧教育出版社，1996)，頁 325
[54] 孫希旦，《禮記集解》，頁 993
[55] 鄭玄注、孔穎達等疏，《禮記正義》(上海：古籍出版社，1990)，頁 669

下找到自己的位置。[56]《樂記》認為「**萬物之理，各以其類相動也**」，同類事物之間可以互相應感而動，這是宇宙運行的一種方式。根據這種思維，《樂記》認為不同的音樂，對應於不同的身心狀態，也對應於不同的知識與道德層次的人、以及不同的政治局勢，這之間的對應模式就是「其類相動」，所以《樂記》云：「**凡姦聲感人，而逆氣應之；逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之；順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分；而萬物之理，各以其類相動也。**」[57]「姦聲」是相對於「正聲」而言的，那麼指的就是不正、不和諧的聲音。不和諧的聲音會使內心的不平衡狀態與之相應，內心不平衡的狀態一旦成為可感知的表象，就成就所謂的淫樂；反之，和諧的聲音使平衡的內心狀態與之相應，然後又顯現為和諧的音樂。孫希旦引孔穎達曰：「**聲感人，是倡也。氣應之，是和也。善倡則善和，惡倡則惡和，是倡和有應。回，謂乖違。邪，謂邪僻。乖違邪僻，及曲之與直，各歸其善惡之分限，善歸善分，惡歸惡分，是萬物之情理各以類自相感動也。**」[58]聲音之倡，心氣之應，所有善惡、曲直、邪僻乖違都依照一定的原理同類感應，這就是所謂的「萬物之情理各以類自相感動也。」。

《樂記》認為天人究竟來說是一大「類」，「人」與「物」、「事」之間可以跨越表象的差別而構成相屬的類別，所以人心的現象可與音樂的現象成為同類的事物。因此，對於人在音樂中的體驗，《樂記》主張以「和樂」感人之善心，平情感之好惡。

《樂記》曰：「**樂者，樂也。**」[59] 音樂能夠為人帶來快樂的情感。這種快樂，最基層的形式是感官的愉悅。但是《樂記》並不鼓勵這樣的快樂，因為這種快樂是一種尋求感官的刺激與欲望的滿足的快樂。這種快樂會使人被動的受外物與欲望的宰制，無法彰顯人的主體性，並且也無法為人帶來更高形式的「樂」—內在的平和之樂。所以〈樂象〉曰：「**樂者樂也。君子樂得其道，小人樂得其欲。以**

[56] 王禕，《《禮記・樂記》研究論稿》(上海：人民出版社，2011)，頁 324-325
[57] 〈樂象〉
[58] 孫希旦，《禮記集解》，頁 1003
[59] 〈樂化〉、〈樂象〉

道制欲，則樂而不亂；以欲忘道，則惑而不樂。」〈樂本〉：「是故樂之隆，非極音也，…是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。」所謂的以道制欲，究竟來說不是由一外在的「道」來規範、限制人情感的需求，而是以一套理想的音樂來調節人情感好惡的表現，以求人情自然平和而發顯主體自主性，回到「人」應有的道路之上。

在《樂記》的認知中，理想的音樂典範是儒家所推崇的先王所留傳下來的古代雅樂。這種音樂不過度發展節奏、音調、旋律…等聲音元素，如〈樂論〉所說：「是故樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。清廟之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三歎，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚，大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡而反人道之正也。」這一段也部分出現於《呂氏春秋‧適音》中，[60] 王引之將之兩相對照後而言：「《呂氏春秋》作『《清廟》之瑟，朱弦而疏越，一唱而三嘆，有進乎音者矣。大饗之禮，尚玄尊而俎生魚，大羹不和，有進乎味者也。』言『進乎音者』，則所貴者不在音，『進乎味者』，則所貴者不在味。此謂不尚音與味。」[61] 他以「不尚」解釋所謂的「遺」，因此「遺音」就是說先王的音樂不崇尚聲音的技術、形式的表現，因而不會刺激人對聲音美感的極致追尋，也因此不會引發情感的劇烈起伏。這種音樂能使人好惡平正且使內在處於平和的狀態，這平和的狀態，正是情感取得了和諧、平衡的秩序。所謂的「德」，就產生於這種情感的諧調當中。

《樂記》描述了「德」形成的過程，首先，從消極面來說：〈樂象〉云：「是故君子反情以和其志，比類以成其行。姦聲亂色，不留聰明；淫樂慝禮，不接心術。惰慢邪辟之氣不設於身體，使耳目鼻口、心知百體皆由順正以行其義。」這是說君子回到情感原本天生而靜的狀態來調和心志，並按照同類相感的法則來脩行，不聽過度發展、矯造的聲音與音樂，這樣就能使自身遠離混亂無序、放縱

[60]《呂氏春秋》此段作：「清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三歎，有進乎音者矣。大饗之禮，上玄尊而俎生魚，大羹不和，有進乎味者也。故先王之制禮樂也，非特以歡耳目、極口腹之欲也，將以教民平好惡、行理義也。」
[61] 王引之，《經義述聞》(南京：江蘇古籍出版社，2000)，頁 364

耽溺的心理、情感狀態，使怠惰邪僻之氣不近於己身，因而使人的身心各個層面都能正常、正當的發展與運作。

而積極面則是如〈樂化〉所云：「致樂以治心，則易直子諒之心油然生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威。」[62] 用「和樂」來「治心」—調理情感，治心的結果就會使人生出「易」—平易、「直」—正直、「子」—慈愛、「諒」—善良等正面特質與情感來，[63] 這些特質造就和樂、安詳的心境，此時不但使天賦的美好德性與主體性得以彰顯，這是一切道德的基礎；並且可以更進一步，由內向外擴張，與自然造化—「天」以及造化的神奇力量—「神」相感通，此時人不但能完全展現做為行動主體的自危主宰的能力，更能將自身充分、完全擴張，突破個體的限制，延伸存在的範圍，與造化同遊。

總之，合正反兩面而言，所謂先王的雅、頌之聲等和樂，就是用來疏導人的情感，使人既有真情流露但又不至於放縱，使音樂中的曲折、平直(指旋律的變化)；繁複、省約(指結構織度)；豐厚、纖細(指音樂的層次多寡)；奏樂或休止等種種藝術手法的變化，都能引發人的善心也同時遠離不正之氣的侵擾，這就是〈樂化〉：「先王恥其亂，故制雅、頌之聲以道之，使其聲足樂而不流，使其文足論而不息，使其曲直繁瘠、廉肉節奏足以感動人之善心而已矣。不使放心邪氣得接焉，是先王立樂之方也」所表達的意思。

「德」因產生於「情」中，所以「德」與「情」並不是對立的兩個面向。在中國音樂美學史的發展中，情與德的關係，是一個核心問題。有學者認為，由《樂記》為代表的主流音樂美學，主張音樂應該以德性的表徵為主，而貶抑音樂的表情作用。如蔡仲德說：「早在孔子之前，就有郤缺的“無禮不樂”說，伶州鳩的“道之以中德”說，他們都強調樂與德、禮的關係而忽視樂與情的關係。……《樂

[62] 〈樂化〉

[63] 元陳澔，《禮記集說》引朱熹云：「『易、直、子、諒之心』一句，從來說得無理會，卻因見《韓詩外傳》『子、諒』作『慈、良』字，則無可疑也。」

記》雖提出"表情說"，卻更強調"樂者，德之華也"、"樂者，所以象德也"，故提出"德音之謂樂"的命題，用以排斥抒不滿之情，作不平之鳴的鄭衞之音；……與之相反，則有《莊子》"中純實而反乎情，樂也"的命題，有嵇康"越名教而任自然"的口號，有李贄"發乎情性，由乎自然"的主張。前者主張，以理抑情，後者主張以人為本，自由抒情，二者互相對立。」[64]

筆者認為，以《樂記》的音樂思想為以理抑情而不以人為本，這樣的看法未必符合《樂記》的文本。《樂記》的確是重視音樂的德行表徵，但這並不就意味《樂記》是站在道德理性、情感對立的觀點，將「情」與「德」視為分裂的兩個面向，而忽視音樂的情感功能。

相反的，「情」為孕育「德」的土壤，《樂記》重德，正是以情感的事實與重要性為考量，為了保全人最深切真實、純粹的情感，勢必要建立情感與音樂的和諧秩序。「是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外，唯樂不可以為偽」、「是故情見而義立，樂終而德尊。」[65]是《樂記》對音樂意義最深入精彩的理解。「和樂」使主體能夠表達最真誠、深切的情感，並從最深層的真實性出發，在情感的流洩中受禮樂文化的薰陶，使得情感的「文理」得以彰顯，並於實踐的過程中，完成自身各個面向的統合，成就的主體內在的德性與外在的道義，達至理想人格的完成，「和順積中而英華發外」，因著內在平和諧順的德行，主體由內向外顯現至德之光華，這對主體來說，是多麼美好與理想的人格型態與境界！因此從這個意義上來說，能成就情感之德、情感之理的音樂—「德音」，才能稱得上是「樂」，這即是《樂記》所言：「德音之謂樂。」

[64] 蔡仲德，《音樂之道的探求：論中國音樂史及其他》，(上海，上海音樂出版社，2003)p.354
[65] 〈樂象〉



第三節　　音樂情感中的天人關係

就物質的層面來說，音樂是將聲音的各種元素、面向與特徵，組織規律化後的產物：如節奏、韻律、速度、音高、音色、音量、音值、織度…等的安排，形成了音樂的實質與結構。審美經驗的基礎就是建立在感官對這些表象元素的欣賞之上。但《樂記》認為，「樂觀其深矣」，音樂不只是取悅感官的聲響，其中還具有深刻的人性、社會倫理連結，這部分已在前面兩節論及，這一節所要探討的是音樂情感中的天人關係。

《樂記》吸收《易傳》的思想，認為宇宙是由陰陽二氣運化所成的。禮樂的人文制度即是宇宙秩序的人間延伸。「禮」的位級劃分、複製了陰陽的尊卑位階，但「樂」則體現了陰陽兩極之間相需相成、生化萬物的過程與和諧力量。

> 〈樂禮篇〉云：「天尊地卑，君臣定矣。卑高以陳，貴賤位矣。動靜有常，小大殊矣。方以類聚，物以群分，則性命不同矣。在天成象，在地成形，如此則禮者天地之別也。地氣上齊，天氣下降，陰陽相摩，天地相蕩，鼓之以雷霆，奮之以風雨，動之以四時，暖之以日月，而百化興焉。如此則樂者天地之和也。」

天在上地在下，人間的貴賤等差，就是效法天高地下的區別。陰陽的動靜有運作的常規，陰陽合和生成萬物，萬物有也有大小的差別。萬物根據種類的不同可以分成不同的群類，各個群類都有不同的本質規定與存在原理。在天上有各種閃耀的星象，在地表有形態各異的山川江河，「禮」就是效法天地上述千差萬別的各式現象，因此，禮的功能主要是區分。

地氣上升，天氣下降，實則指陰陽二氣相互激盪、相感摩擦生成萬物的現象，過程中雷霆鼓動、風雨交加、形成循環反覆的四時，以及帶給萬物溫暖的反覆更

替的日月之光，然後萬物孕育、蓬勃生長，這陰陽二氣相感交摩能生的和諧力量，就是「樂」所效法的宇宙和諧力量。



在《樂記》中，這樣的文句頗多：

> 「天高地下，萬物散殊，而禮制行矣。流而不息，合同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近於樂，義近於禮。樂者敦和，率神而從天，禮者別宜，居鬼而從地。故聖人作樂以應天，制禮以配地。禮樂明備，天地官矣。」[66]
>
> 「大樂與天地同和，大禮與天地同節。和故百物不失，節故祀天祭地，明則 有禮樂，幽則有鬼神。如此，則四海之內，合敬同愛矣。」[67]
>
> 「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆別。樂由天作，禮以地制。過制則亂，過作則暴。明於天地，然後能興禮樂也。」[68]

以上這些引文，大抵都是將禮與天地的高下等級、序別或地貌的差異連結在一起；而樂則是與川流不息的陰陽合和之生生仁德連結。並把宇宙秩序、諧調那原本屬於自然的現象賦予了道德的意涵，使之成為道德的形上基礎，因此，將「樂」與「仁」連結，「禮」與「義」連結。天地的陰陽秩序與調和成為人間政治、社會秩序與和諧的形上基礎，形而上的原理不可見，直接可見可從的是人們生活於其間的禮樂之教，所以有一套符合天地秩序的禮樂之教是保證社會秩序和諧的利器，故曰：「大樂與天地同和，大禮與天地同節。和，故百物不失；節，故祀天祭地。明則有禮樂，幽則有鬼神。如此，則四海之內和敬同愛矣。」[69]幽微之處有天地秩序、鬼神的助化，日常之處則有禮樂教的引導，如此，則能在二者的配

---

[66] 〈樂禮〉
[67] 〈樂論〉
[68] 〈樂論〉
[69] 〈樂論〉

合下，達到社會需要的和敬與相親相愛之情感。

要補充的是，「樂的功效是和、相親，但過和則流。禮的功效是節、相敬，但過節則離。……禮、樂之間本是一對矛盾，怎樣才能化解這對矛盾呢，這就需要“中”。中是恰當的尺度，中和是理想的目標。沒有“中”，很難做到“和”。只有當“樂之和”與“禮之節”達到一個適當的尺度時，禮樂的功效才能發揮到最佳狀態。所以，“樂者……中和之紀”的說法在《樂記》中出現並非偶然，是禮、樂內在精神品格匯合的必然。」[70]

這種將「樂」與宇宙陰陽合和連結的思維，它的前身其實在古代宗教祭祀的典儀中就出現了，是一種期待以和諧音樂與超越界聯繫、和諧相處的思維。《周頌‧有瞽》:「有瞽有瞽，在周之庭。設業設虡，崇牙樹羽，應田縣鼓，鞉磬柷圉。既備乃奏，簫管備舉。喤喤厥聲，肅雝和鳴，先祖是聽。」在祭祀先祖的儀式中，失明的樂師組成樂隊，在宗廟裡擺設裝飾有羽毛的懸掛鐘鼓的架子，大小鼓依序排列，鞉、磬、柷、圉等樂器也整齊的放置。一切準備就緒便開始演奏，管樂齊鳴，眾樂聲響亮交織，氣氛肅穆但樂音和諧，用這樣的和諧音樂來祭拜神靈祖先，溝通超越界。人之所以祭祀祖先，就是在情感上仍希望與先人取的某形式的聯繫，或與神靈存在的超越界維持和諧、和平的關係，而和樂即是能取悅超越界的工具。

以「和樂」配神靈，是先秦祭祀或音樂教育的共同特徵。《尚書‧堯典》曰：「八音克諧，無相奪倫，神人以和。」所有樂器、樂音依照秩序來演奏，共同成就一個沒有矛盾不和諧的諧和音響整體，這樣的和樂能使得神人之間的關係也是和諧的。《周禮‧春官宗伯》更是把這套建制描述得清清楚楚的。[71]「和諧的音樂

[70] 王禕，《《禮記‧樂記》研究論稿》，頁 360

[71] 「大司樂：掌成均之法，以治建國之學政，而合國之子弟焉。凡有道者、有德者，使教焉；死則以為樂祖，祭於瞽宗。以樂德教國子：中和、祗庸、孝友。……以樂舞教國子舞＜雲門＞、＜大卷＞、＜大咸＞、＜大韶　＞、＜大夏＞、＜大濩＞、＜大武＞。以六律、六同、五聲、八音、六舞大合樂，以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。乃分樂而序之，以祭，以享，以祀。乃奏黃鐘，歌大呂，舞＜雲門＞，以祀天神。乃奏大蔟，歌應鐘，

能溝通神人，展現了音樂意義的終極面向，但這終極面向，仍是建立在音樂所盛載的道德意義基礎上。」[72]這從大司樂以中和、祇庸、孝友的樂德來教國子就可得知。到了宗教思想式微，哲學思想發展的時代，天人關係裡人與神的關係就被人與天地宇宙法則的關係所取代；前者，人要以和樂取悅神靈建立關係；後者，人以和樂的規律來參與天地和諧的規律。

現在要問的重點是，「樂」如何參與天地和諧的規律。前面的文字皆是從靜態的描述著手，但真正要了解音樂與天地造化之間聯繫，就要懂得音樂中的“動態”。天地生物時，萬物是於陰陽相摩相盪的動態中被創造，之後又在四時循環、日月交替的動態變化中變動、生生不息。音樂的“運動”特質，使得音樂可以與這樣的創生動態相似，進而與天地之和、天地之仁相比。

提到“運動”就需要“空間”的概念，因為所謂的“運動”是指事物在空間中佔據一個位置，延展並改變其位置。但音樂是一種時間的藝術，是一種樂音於時間的流逝中依序排列、綻放的藝術。何謂音樂中的“空間”概念？再者，“運動”概念代表有一個事物做著位置的移動，但在音樂中，有東西在移動嗎？這是接下來要考察的問題。

第一節提到，音樂是一種特殊的聲音，是一種我們在聲音中聽到秩序、組織與虛擬之因果關係的聲音藝術。聲音是一種物質事件，[73]它可以成為個體意向性

舞＜咸池＞，以祭地示。乃奏姑洗，歌南呂，舞＜大韶＞，以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鐘，舞＜大夏＞，以祭山川。乃奏夷則，歌小呂，舞＜大濩＞，以享先妣。乃奏無射，歌夾鐘，舞＜大武＞，以享先祖。凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。凡六樂者，一變而致羽物及川澤之示，再變而致臝物及山林之示，三變而致鱗物及丘陵之示，四變而致毛物及墳衍之示，五變而致介物及土示，六變而致象物及天神。」在此章中，樂器用什麼樂律演奏、歌者用什麼音律唱誦、舞者跳哪一種舞，以及這音樂、詩歌、舞蹈綜合的藝術拿來祭祀什麼神靈、神祇，都有一套套的組合，這是樂制的一部分。

[72] 林明照，《先秦道家的禮樂觀》(台北：五南圖書出版社，2007)，頁 66

[73] 聲音與顏色不同，顏色是次性，存在於具有顏色的事物裡。而聲音根本不是一種性質，事物不像具有顏色那樣具有聲音，事物是發出聲音，以下的狀況是可能的：能夠確認某種聲音但卻無法確認它的來源。在聆聽經驗中，聲音與其在物理世界中發生的原因是可分離的，我們會自動地把聲音與它的生成環境分離，而只關注聲音本身，聲音與原因可分離的聽覺經驗，正是被音樂藝術所運用的經驗。然而，聲音並不是物理的(physics)，因為從物理的角度來看，真實性存在於事物初性的改變中，事物初性的改變會在正常人的知覺經驗中引起系統性的影響。聲音不佔空間、

的對象，所以我們可以在它之上發現使之成為音樂的東西，其中包括了“運動”這現象。應該強調的是：

(1)我們在音樂中聽到的不只是旋律的改變而是運動。運動有三要素：空間架構、空間架構的佔有物、還有在架構中位置的改變。[74](2)“空間”是一種隱喻，“空間”的隱喻是不可或缺的：隱喻無法從對音樂的描述與理解中被消除，因為它定義了音樂經驗的意向性對象，把隱喻拿走，就停止描述與理解音樂了。如果全然免除音樂中空間的經驗，我們應會停止在音樂中聽到方向；樂音不再是朝向或遠離彼此而移動；沒有樂句可以模仿其他樂句；沒有音的跳躍是比其他的更明顯或更大。總而言之，音樂的經驗不會像我們認識的那樣包含旋律與對位。音樂的運動就會被化約為靜態的脈波。如果隱喻是非必要的，那就只有因為這世界不需要音樂的經驗。(3)的確，用來描述音樂的詞彙與物質聲音有關(因為兩個概念在物質世界的外延上是相同的)，但詞彙對音樂的描述是沒有任何物質聲音能夠滿足的。聲音不像音樂那樣運動，聲音既不以一種空間的形式來組織，也不上升與下降。(4)音樂的性質不是次性，感知次性的能力是一種感官能力，很多動物對次性的辨識都優於人類。感知次性的能力不需依賴較高的智力、或經教育能增進或損傷的功能。次性是內在於擁有它們的對象中。然而音樂性質不是次性，它們像是觀點—也許可稱為第三性，因為某些事物的表象，並不只是感官知覺的對

也無法碰觸，它既不是初性也不是次性，但它是真實且獨立存在的，而非只存在於人心靈中的物質對象。聲音的真實性在於它是一種理由充足的現象(well-founded phenomenon)，如同彩虹的存在一般，是一種物質對象(material object)，但非嚴格地屬於基本物理秩序的一部分，聲音的物理真實性只在於，它們是從我們定位聲音的方向傳遞到我耳中的聲波。聲音可以是“事件”(events)也是“過程”(processes)，事件與過程都需要“發生”(occur)，但在正常的說法中，事件發生於一個時間點，而過程會持續一段時間。一個事件標註了一個世界中的改變，而過程可能無所改變地持續著，因此，一個過程的開端與結束皆為一個事件。不過事件與過程的區分並不是不能變通的，所以，雖然採用事件來定義聲音，但有些聲音不但是事件也是過程，端看觀看的角度。一般而言，在可見的事件當中，我們看到了參與於其中的物體，看到那發生改變的物體。但在聲音的例子裡，我們被呈現的是純粹的事件，雖然我們所聽到的聲音是被某物所製造的，但在聽覺經驗裡，製造聲音的事物並不是聽覺意向性的對象，聲音本身才是。聲音的現象特殊性，使得想像一個聲音與其成因完全分離的情況成為可能，並且以聲學的方式被聆聽。在聽覺裡，呈現給我們的東西是視覺所無法提供的，即純粹的事件：在其中沒有個別的實體參與，因此，聲音這純粹事件成為了我們思維與注意力的單獨對象。以上參考註 Roger Scruton, The Aesthetics of Music. ,pp.1-13

[74] Roger Scruton, The Aesthetics of Music. , p.49

象，這樣的第三性質，不能從經驗推論出來，也無法在對經驗的解釋中被喚起。第三性只被理性存有所知覺，而且只有經由想像力的某種運作—牽涉概念從其他領域的轉移。[75](5)在聆聽聲音時，我們以想像的感知來關注聲音。然後就產生了那被例示在隱喻的經驗中的雙重意向性：同一個經驗把聲音作為它的對象，並且同時在其中發現有某些東西不是也不能只是成為聲音，這些東西就是運動與生命—這才是音樂。我們在聲音中聽到這個生命與運動，並使之位於一個想像的空間，此空間藉由"上"、"下"、"升高"、"下降"、"高"、"低"等概念組織的就如同我們所經驗到的現象空間一般。[76]

再清楚一點的來解釋，我們一般所認知的"運動"觀念，是同一個物體在物理空間中有位置上的移動。但在音樂裡，樂音從中央 C 到 D，算是一種運動嗎？中央 C 與 D 並不是同一個物體，他們是兩個不一樣的音，所以並沒有東西從這個位置換到另一位置的運動。[77]因此，首先在音樂裡談"運動"的概念時，不是以音為單位，而是以一個整體組織為單位，如，旋律。只有以旋律為著眼的單位，我們才能說出旋律由低音往上走到高音、旋律在這個音域跳到更高的音域這樣有意義的言詞。

物質聲音是我們的意向性對象，而我們於聲音中發現的秩序、組織以及運動也是我們的意向性對象，如此一來就帶出一個雙重意向性的概念。我們既可注意到聲音也可注意到它之上那些被視為是音樂的東西，兩者在物理世界的外延上是同一的，但只有音樂之所以是音樂的東西才是我們音樂經驗的意向性對象，一旦我們發現音樂，聲音的物質性就隱身了。音樂的運動，最簡單的說法就是旋律的前進與反轉、上升與降低、跳躍與平行……等。這些運動概念都是人從自身所處的物理空間中的運動經驗而來的，人是以其熟悉的存在方式去描述音樂中的現

[75] Roger Scruton, The Aesthetics of Music. , pp.92-94
[76] Roger Scruton, The Aesthetics of Music. , p.96
[77] 其實從中央 C 到 D 的變化，算不算同一個音的運動，端看觀看的角度而有所異。如果是在一個樂團中，以旋律線條為著眼點，當旋律從一樂器演奏的中央 C 轉移至另一樂器所演奏的 D，此時偏向於把 C—D 的變化看成是同一音的向上運動。但若離開樂團旋律的整體脈絡，則偏向於視中央 C 與 D 為不同的兩個音。

象，音樂中並不真的具有一個空間，所以，音樂“運動”的概念是一種隱喻(metaphor)。[78]

了解隱喻的能力是具有想像力的理性存有才能擁有的。我們以想像力看到了樂中的運動，我們非得把音樂看作是在運動著的，如此才能聽到聲音的因果條件、整體與部分的關係、組織活動以及秩序。拿掉隱喻，音樂就只是一堆空洞、沒有意義、散亂的聲響。

音樂是運動著的，《樂記》把音樂的運動與宇宙的運動視為一類。音樂是聲音在時間與虛擬的空間當中生起、運動變化、終結的藝術。聲音中各種相異的元素，於時空的動態歷程中，融合交織為一個聽覺的整體。根據藝術審美的要求，這個聽覺的整體有著自身發展的形式與規則。但對於《樂記》來說，只有以簡易、中和為原則來組織的音樂，才有宇宙論的基礎。基於諧和音樂中的規律與融和感，《樂記》將音樂視為宇宙的生化歷程與規律的再現：「是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨，五色成文而不亂，八風從律而不奸，百度得數而有常；小大相成，終始相生，倡和清濁迭相為經。」[79]和樂清澈明亮的音響是效法天的；意境的深邃廣闊是效法地的；周而復始、迴旋往復的旋律是效法四時、風雨的；五聲音階各有秩序而不亂是效法五行的；[80]各種樂器符合樂律演奏互不侵犯就是效法八方之風；音樂中各式各樣的規則與節律是效法天的運行的常規；「律呂旋相為宮，五音互為終始，有倡有和，高低音互相交錯，有條不紊。」[81]

在聲響的開展中，樂音不斷的生起，但同時也不斷的逝去。若是專注於音樂這種易逝的、流動的特性，就可以將音樂視為對死亡的沉思。[82]但《樂記》特別重視音樂生起的面向，認為音樂裡決定前後元素、單位繼起與相接之合理性的因

---

[78] 關於隱喻的說明，詳細見第三章

[79] 〈樂象〉

[80] “五色”成文的五行之色，在此處兼指五音、五行。參考蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》，頁 237

[81] 此句翻譯參考參考蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》，頁 238

[82] Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*. translated by William W. Austin, p.11 其英譯為‘Music is transitory. It goes by, instead of holding still for inspection. Because of its perishable, fleeting nature, music was conceived by Adam of Fulda, in 1490, as a meditation on death, *meditation mortis*.’

果關係，湧現了宇宙生生不息的生命力：「天高地下，萬物殊散，而禮制行矣；流而不息，和同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近于樂，義近于禮。」[83]「天地訢合，陰陽相得，煦嫗覆育萬物。然成草木茂，區萌達，羽翼奮，角骼生，蟄蟲昭蘇，羽者嫗伏。毛者孕鬻，胎生者不殰，而卵生者不殈，則樂之道歸焉耳。」[84] 天地生生不息、合和生化萬物的造化之流即是樂的根本，春生夏長之仁德近於樂的精神，音樂之道歸根於萬物生生不息、欣欣向榮的一片盎然生意之中。

人在音樂的欣賞中，唯有處在好惡平正、情感協調的中和狀態，才能使個人生命回歸自然。如此才能領略宇宙音樂的生生之和，並體現宇宙充沛的生命力，「樂與仁的會通統一，即是藝術與道德，在其最深的根底中，同時，也即是在其最高的境界中，會得到自然而然的融合統一；因而道德充實了藝術的內容，藝術助長、安定了道德的力量。」[85]

這裡可引用一位學者的一段話稍作結論：「其一，天即自然，是一個大系統，人則是一個小系統，是大系統的一部分。其二，天、人兩個系統是相類似的，有彼此對應的許多性質。其三，天、人兩個系統應該和諧一致，人必須遵行天道。其四，人又是天這個大系統的核心，天的目的趨向通過人才能完全體現。」[86]所以，這也就是和樂所溝通的天人兩端，天的和諧規律要在人的世界上來實現。這種人動天應的精神，就是下文所說的：「夫歌者，直己而陳德也。動己而天地應焉，四時和焉，星辰理焉，萬物育焉。」[87]作樂者直陳內心真誠情感與德性，感動於一己之內，天地卻與之相應，內外秩序相互符應，和樂不但理出主體內部的和諧秩序，也呈現了天地萬物生化不息、和諧有序的宏觀生命。

[83] 〈樂禮〉
[84] 〈樂情〉
[85] 徐復觀，《中國藝術精神》，頁 17
[86] 李學勤，〈古代中國文明中的宇宙論與科學發展〉，《煙台大學學報》(哲學社會科學版)，1998，第一期
[87] 〈師乙篇〉

第三章

〈聲無哀樂論〉的音樂情感理論



第一節　對音樂情感的否證方式

在中國音樂史上，對音樂與情感的關係持否定立場的人就是嵇康，他的理論集中表述於〈聲無哀樂論中〉，其中的論證相當精彩，為中國音樂的情感觀帶來豐富多樣的立場。嵇康的〈聲無哀樂論〉否定音樂能表達情感，其實同時也否定音樂能表述任何音樂之外的內容，這立場與《樂記》針鋒相對。他反駁《樂記》音樂思想的方法主要有二：

一、強調自然與人文、主觀與客觀之間的不可跨越性：

此一小節主要集中探討第一、二、四難。在第一難中，嵇康利用所設定人物秦客，以《樂記》中的音樂情感思維來質問嵇康，秦客以「治世之音安以樂，亡國之音哀以思」的傳統思維，來肯定音樂與政治局勢的相應關係，實則是要肯定哀思的情感可以表之於金石，安樂之象可以形於管弦也，肯定音樂具有情感的內容。不但如此，並且提孔子聞《韶》樂而了悟虞舜的德性、季札還能在音樂之中辨識不同國家之間的民俗風情，賦予了音樂情感、道德與政治的內涵。這是典型的《樂記》對音樂的看法，嵇康對此的駁辯就是將自然去人文化，使自然回歸其客觀的性質，使人文回歸人類的世界，兩不相雜。

嵇康回應：「夫天地合德，萬物資生，寒暑代勝，五行以成，章為五色、發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地間，其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變也，豈以愛憎易操，哀樂改度哉！」這是說天地交通發生作用，萬物賴以生

成，此後寒來暑往四時運行，形成五行，五行又彰顯為五色、生發為五音。五音實質上是陰陽五行的變化而成，所以音樂的產生就像自然界中的氣味一般，其性質好或不好，就算遭逢世事變遷變故，其實質還是保持原樣而不會改變。怎麼會因為人的愛恨、哀樂而有所改變。嵇康認為聲音是自然之物，由聲音組織而成的音樂也具有自然的性質，這是天地間的產物，與人無關。縱使人製作音樂，也無法將屬於人主觀的情感與人文建構的價值觀移植入音樂之中，音樂與情感、價值是不同存在範疇的事物，不容混淆。

在第二難中以酒來具體說明這個道理，其云：「酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用，其見歡戚為聲發，而謂聲有哀樂，猶不可見喜怒為酒使，而謂酒有喜怒之理也。」酒是自然事物，其性質就是自身所具有的客觀特質：甘與苦，這是獨立於人而存在的。人酒醉後，有人喜有人怒，情感的抒發各有不同，但人的情感是預先存在於人心中的，是遇酒而後發，所以不能說喜怒等情緒、情感也屬於酒的性質之一。所以今天如果說，音樂具有哀樂的性質，就等於是說酒也具有喜怒的性質一般，是無根據與荒謬的。

在第四難中，秦客引《左傳》中的例子說：「師曠吹律，知南風不競，楚師必敗。」嵇康以非常合乎“科學”的精神辯駁了一番，他說：

> 請問師曠吹律之時，楚國之風耶？則相去千里，聲不足達。若正識楚風來入律中耶？則楚南有吳越，北有梁宋，苟不見其原，悉以識之哉？凡陰陽激憤，然後成風，氣之相感，觸地而發，何得發楚庭來入晉乎？且又律呂分四時之氣耳，時至而氣動，律應而灰移，皆自然相待，不假人以為用也。上生下生，所以均五律之和，敘剛柔之分也。然律有一定之聲，雖冬吹中呂，其音自滿而無損也。今以晉人之氣吹無損之律，楚風安得來入其中，與之盈縮耶？

秦客所引的例子帶有巫筮的意謂，晉師要與楚軍交戰前夕，師曠吹律預先得知軍情的勝敗。嵇康首先認為，就地理位置來說，晉楚兩國距離千里之遠，楚風按理來說到達不了晉國。如果說師曠有特異功能能夠辨識吹律時所吸入之氣是楚風，這又衍生另一問題，楚國南方還有吳越等國，北方還有梁宋等國，這些國家都在晉國南方，如果沒有見到風起源於何地，如何辨識是楚國的風吹到了師曠的律管之中？嵇康認為自然現象有一定的成因，陰陽二氣相互感應交盪就形成風，二氣的感應是隨地而發，怎能發自楚國而吹至晉國？接下來說，十二律呂有四時節氣的區分，節氣一到風隨之變動，律管就有相應的反應，管中所放置的灰就會灰飛而管通，這些都是自然現象的感應作用，絲毫不假人為。再者，產生五聲音階的三分損益法，上生下生皆有一定的數理規律，用以調和五聲的秩序，使高低音的分布、剛柔的分別井然有序。但是每一律都有固定不變的聲音，即使是冬天吹孟夏四月所主之律中呂，中呂的音也依舊盈滿而無所損傷。今天以晉人的氣息來吹無所損傷的律，楚國的風怎會入於師曠之律管而有所變化呢？

嵇康所有的反駁，其理由都是：自然世界有一套客觀、不受人意志移易的法則，音樂也是自然世界中的一項事物，因為音樂是由聲音構成的，所以音樂之中也自有一套自然規律，這套自然規律只關乎聲音的元素、組織、音色、特徵……等客觀結構如何發展，其中完全不包含人類的情感內涵與人文世界的任何政治、道德倫理等價值，將屬於人類的主觀性或文化性產物強加於音樂之上是一種謬誤。所以，反駁音樂具有情感、價值內涵的第一步，就是先復原自然與人文、客觀與主觀的範疇與領域，堅持二者的差別，將屬於人類世界的，還給人類世界，也還給自然以純粹客觀的內容與性質。

二、否定心與聲之間的相應

此一小節會涵蓋第一、二、三、四、六等難。秦客所代表的《樂記》立場，認為聲音與情感之間存在著相呼應的關係，內心有怎樣的情感，自然而然地就會



在外在表現符應的聲音表情，在第二難中秦客說：

> 「八方異俗，歌哭萬殊」，然其哀樂之情不得不見也。夫心動於中而聲出於心，雖託之於他音，寄之於餘聲，善聽察者要自覺之，不使得過也。昔伯牙理琴而鍾子知其所志，隸人擊磬而子產識其心悲，魯人晨哭而顏淵察其生離。夫數子者，豈復假智於常音，借驗於曲度哉？心戚者則形為之動，情悲者則聲為之哀，此自然相應，不可得逃，唯神明者能精之耳。夫能者不以聲眾為難，不能者不以聲寡為易，今不可以未欲善聽而謂聲無可察之理，見方俗之多變而謂聲音無哀樂也。

秦客認為情感需要外化的形式，這就是他所說的「心動於中而聲出於心」、「心戚者則形為之動，情悲者則聲為之哀」，體會悲傷的人必然發出哀悽的聲音，這些現象都是「自然相應，不可得逃」，具有必然性，無法不如此的。不過，在第一難中與嵇康所扮演的東野主人一番交鋒過後，秦客也同意情感的表達方式在不同的文化、風俗中具有相對性，但是音樂跟情感之間的相應關係是必然的，「哀樂之情不得不見也」，這時就需要一個有音樂素養的“善聽察者”，來聽出不同的音樂中所指涉的情感，察覺音聲與情感有所關聯的「可察之理」。所以，秦客所引的鍾子、子產、顏淵等人，並不是藉由固定的曲調、固定的表達形式—“常音”、“曲度”來辨識音樂中的情感的。

秦客在第三難中繼續發揮這一觀點：「夫觀氣采色，天下之通用也。心變於內，而色應於外，較然可見，故吾子不疑。夫聲者，氣之激者也。心應感而動，聲從變而發，心有盛衰，聲亦隆殺。同見役於一身，何獨聲便當疑邪？夫喜怒章於色診，哀樂亦宜形於聲音。聲音自當有哀樂……」這也是認為情感由內心感物而動後，必然需要外顯形式。而此形式與情感的運動具有相同模式與規律，這即是「心有盛衰，聲亦隆殺」所指，所以情感會顯現於人的面部表情上，同樣也會

顯現於聲音以及由聲音構成的音樂中。

秦客又於第六難中說:「……酒酣奏琴而歡戚並用,……夫聲音自當有一定之哀樂,但聲化遲緩,不可倉促,不能對易,偏重之情觸物而作,故令哀樂同時而應耳。雖二情俱見,則何損於聲音有定理邪?」秦客認為表面上不同的聽者對音樂產生不同的、甚至相對的情感反應,是因為每個人的認知與感受能力有快慢的不同,再加上有時個人還在先前所發生的情感事件的影響下,聽到和諧的音樂自然把與音樂內容無關的情感傾洩而出,雖然同一音樂引發不同情感,也無礙於音樂能具有情感內容的事實,聲音之中的確是具有某種「定理」的。

那種強調音樂的效果和心靈的感動的情感學說,其隱含預設的概念是,音樂感情的特徵主要是客觀的,而且可以被客觀化。[1] 也就是說,音樂的情感特徵不只是聽者個人的感受,而是真實的存在於音樂作品之中,作為其內容,所以才能影響聽者的心理反應。並且由聽者之間所具有的共同反應,又可反過來證實音樂具有客觀的情感內容。嵇康對於傳統音樂情感說的質疑,就是對這前提的質疑,所以,對心、聲之間相應關係的否定,也是延續其對自然、人文不可跨越性的觀點與態度。

嵇康認為,若是聲稱音樂具有情感的客觀內容,此內容就應具有普遍性;並且音樂與情感之間的對應也需具有普遍性,情感外顯的表達方式必須也是普遍、固定的。但嵇康指出這樣的看法,會有以下幾點困難:

(一)如果認為聲音或音樂的運動模式與人情感的活動具有相同規律、形式,因而聲有哀樂之定理。如此一來,被歸屬於擁有某種情感的音樂,就必須具有某種恆常不變的「定數」、「常度」,即恆常不變的聲響組織、結構、形式,以與所屬的人類情感範疇相連。舉例來說,一般認為,一首樂曲之所以能夠表達快樂,是因為其向上級進的音型,與人快樂時的上揚情緒,有形式上的同一性,聲音模仿情感形式,因此才成為表達快樂的音樂,而不是表達哀傷的音樂。擴大的來說,

[1] Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music.* ,p.17 'The doctrine of affections, however, much as it emphasized the effect of music and the moving of the heart, implicitly presupposed a conception of the character of musical feelings that was primarily objective and objectifying.'

嵇康認為那些肯定音樂能夠具有自身音響事實之外意義的看法，都有、也必須要隱含這種「定數」、「常度」的前提，否則，音樂的內容將無辨認的判準。嵇康認為這種「定數」、「常度」應具有時空的普遍性與不變異性。然而嵇康指出，因為不存在這種「度常」、「定數」，故聲無哀樂。不只聲無哀樂，認為音樂能夠表現個人德性、事蹟、風俗盛衰的說法，也是不成立的。所以嵇康曰：

> 案如所云：此為文王之功德與風俗之盛衰，皆可象之於聲音，聲之輕重可移於後世，襄、涓之巧又能得之於將來。若然者，三皇五帝可不絕於今日，何獨數事哉？若此果然也則文王之操有**常度**，《韶》、《武》之音有**定數**，不可雜以他變，操以餘聲，則向所謂聲音之無常、鐘子之觸類於是乎躓矣。若音聲無常，鍾子之觸類其果然邪？則仲尼之識微，季札之善聽固亦誣矣。

首先，嵇康認為如果情感、或是德性、風俗都可以成為音樂的內容，並且成為普遍、歷時性的，那麼表達這種內容的音樂形式也可以流傳於後世，成為後人音樂經驗的對象，使後人能夠從音樂形式中得知三皇五帝的事蹟與情性。但是，不僅歷史留下來的資料寥寥無幾，如果音樂果真為了保存特定內容而在形式上有所謂的“常度”、“常數”，這種音樂就不容許在形式、結構上有絲毫的改變，這樣一來，這種看法就與秦客所承認過的音樂情感表達形式的相對性互相矛盾。反之，如果沒有所謂的“常度”、“常數”，音樂的內容與形式沒有普遍、固定不變的連結關係，那麼秦客所提的善聽察音樂之定理的例子也是錯誤的了。

(二)從另一方面來看，如果認為音樂具有情感、德性等內容，這內容之所以形成，就必須是出於某個個人的心理活動。但如此一來，音樂的內容就會是私人的、無普遍認知意義的，因而無法傳遞於他人，也無法經由他人的演繹而再現。嵇康在第三難時是這麼說的：「且夫《咸池》、《六莖》、《大章》、《韶》、《夏》，此

先王之至樂，所以動天地，感鬼神者也。今必云聲音莫不象其體而傳其心，此必為至樂不可託於瞽史，必須聖人理其弦管爾乃雅音得全也。『舜命夔擊石拊石，八音克諧，神人以和』。以此言之，至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。何者？音聲有自然之和，而無繫於人情，克諧之音成於金石，至和之聲得於管弦也。」《咸池》、《六莖》、《大章》、《韶》、《夏》是六代聖王所製作的音樂，據說可以感動天地鬼神，而且都可以表現聖王的德性與傳達聖王的情感，那麼這樣的至樂就不能被樂工所演奏，必須由聖人親自演奏才能使雅樂的情感與德性內容得到完全的展現。但《尚書・堯典》卻說，舜命夔主管音樂，樂音協調，人神和樂。由此可見，最完善的音樂雖然是聖人所做的，但卻不一定要由聖人親自演奏。這是因為，音樂有自然的和諧，只要掌握和諧的原則，不管由誰來演奏都是一樣的，因此與人情無關，所以嵇康認為音樂具有情感內容的說法是不能成立的。

(三)嵇康以語言與思維、認識之間的關係作為比喻，用來否證音樂與情感的關係。嵇康認為語言雖然能代表概念，但本質上只是一種約定俗成的符號，同一事物或觀念，可用不同的語言符號來指稱。所以語言符號的使用並無普遍性，而且與思維之間也無必然的符應。是所謂「言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號，趣舉一名，以為標識耳」、「心不繫於所言，言或不足以證心也。」嵇康認為音樂與情感的關係，類似語言與思維的關係。音樂的情感定義只依使用脈絡而成，如哀傷時使用的音樂即稱為哀樂…。但實際上，何種音樂應該與何種情感連結使用，會隨著文化的差異而不同。因此，音樂被賦與的情感意涵與人心中的情感也無必然的符應，所以嵇康曰：「古人……因其所用…因事與名，物有其號，哭謂之哀，歌謂之樂，…然『樂云樂云，鐘鼓云乎哉？』哀云哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，…歌哭非哀樂之主也。何以明之？夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而泣，然哀樂之懷均也。今用均同之情而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉！」[2]根據使用或表達的脈絡，人們賦予事物名謂與稱號，稱

[2] 第一難

哭泣時對應的內心情感為“哀”，稱歌唱時對應的內心情感為“樂”。但這種表達方式與對應關係不是普遍必然的，當內心悲哀卻用歡歌來表達，或是內心歡樂卻用卻用哭泣來表達，這在不同文化、風俗裡是可能發生的。所以嵇康以此得出人有相同的情感但卻沒有相同的表達方式，所以音樂與情感不但在使用上沒有固定的相應關係，究竟來說，音樂根本沒有一般人認為的情感內容，是謂「音聲無常」。

總結的來說，嵇康認為內心的情感與外顯的表達形式之間並沒有固定、不變的相應關係，人無法從外在形式就辨識出其指向什麼情感，他提出一個論證：

> 夫聲之於心，猶形之於心也，有形同而情乖，貌殊而心均者。何以明之？聖人齊心等德而形狀不同也，苟心同而形異，則何言乎觀形而知心哉？且口之激氣為聲，何異於於籟籥納氣而鳴耶？啼聲之善惡，不由兒口吉凶，猶琴瑟之清濁，不在操者之工拙也。心能辨理善譚而不能令籟籥調利，猶瞽者能善其曲度而不能令器必清和也。器不假妙瞽而良，籥不因慧心而調，然則心之與聲明為二物，二物誠然，則求情者不留觀於形貌，揆心者不借聽於聲音也。[3]

他先以形貌為喻，形貌與內心狀態也不存在對應的固定關係，有相同的形貌內心狀態卻不同，也有不同的形貌內心狀態卻相同。古代聖王德性皆同但形貌各異，這是個事實，所以如何從不同的形貌中辨識出相同的德性而知各自的內心狀態？音樂與形貌的情況一樣，以歌唱來說，口激氣成聲，跟管樂器收納氣息發出聲音有何不同？哭聲的好壞與嬰兒口中的吉凶無關，就像琴瑟音色的好壞並不取決於演奏者的技術一樣。“心”可以思辨邏輯理脈以致善於言談，但卻不能使樂器聲音更為協調，就像樂工可以技術高超卻不能改變樂器本身的好壞一樣。樂器

[3] 第四難

品質不憑藉樂工的技術而變得更良善，同樣也不會因聰慧的心靈而在音調或結構上變得更為協調，這就說明“心”與“聲”是兩個不同範疇的事物，要探求心意、情感不必從聲音中聽得。

嵇康認為如果音樂真能表達情感，那麼人心的情感與音樂的結構形式之間必然就要存在固定相應的關聯，如此由音樂通向情感的途徑才是客觀明確的。但由於在聲音、音樂與內心情感之間找不到這樣的符應關係，所以“聲”不能表達“心”，音樂不能表達情感，因此，情感根本不是音樂的內容。

第二節　音樂與情感主體的關係

在否定了音樂與情感具有相應的關係後，嵇康認為的音樂，與情感主體有著什麼關係？《聲無哀樂論》一文，對人性結構或功能沒有太多著墨，嵇康首先將情感分為：「喜、怒、哀、樂、愛、憎、慚、懼」八類，各自具有相異的屬性。嵇康對「情感」的認識，主要有以下三點：(一)情感是人接觸外物之後的好惡現象，如以甲賢而生愛，以乙愚而生惡。但是，(二)情感是主體對事物的性質，經由主觀評價後而形成的價值判斷與態度。因此，情感並不能反應客觀事物的規律、本質。故嵇康曰：「今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我而賢愚宜屬彼也，可以我愛而謂之愛人，我憎則謂之憎人？」嵇康認為人的主觀愛憎，雖也有客觀資訊作為基礎—即賢愚的性質，但實際上只屬於我內在心理的好惡評價，與對象實際性質、內涵無關，這種看法跟他對自然與人文、客觀與主觀的分別是一致的。(三)情感並無固定不變的外顯形式，因而「殊方異俗，歌哭不同。

使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚。」

從人性情感來看，基於以上三點，嵇康否定音樂與情感具有內在的關聯。故曰：「外內殊用、彼我異名。聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無繫於聲音。」[4]他說音樂是外在客觀的事物，情感是人內在的心理現象，功用、名謂各有不同。聲音自然以好、壞的客觀性質概念來描述，與情感沒有關係。哀樂之情感是個體觸物有感而發，與音樂沒有關聯。

這樣一來，嵇康要如何辯駁一般人在直覺與常識上所認同的音樂是情感的表達這觀點呢？基本上，嵇康認為人情是主觀的心理現象，音樂是客觀的存在。音樂的本質是陰陽二氣的諧和[5]，因而音樂的構成要素、內容並不是由主觀的情感所賦予的，也不會因人情而有所改變。[6] 嵇康堅持二者為不同領域的事物，不能化約，且無內在關聯，是為「心之與聲明為二物」、「聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。然聲之與心殊途異軌，不相經緯，焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？」[7]關鍵句是「焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉」，嵇康這樣說是堅持把主客截然切割，音樂只是陰陽太和之氣，絲毫沒有任何的人文沾染的軌跡。

但要如何說明聽者於音樂中的情感經驗？嵇康說：「宮商集比，聲音克諧，此人心之至願，情欲之所鍾」[8]、「然聲音和比，感人之最深者也。勞者歌其事，樂者舞其功。夫內有悲痛之心，則激哀切之言，言比成詩，聲比成音。雜而咏之，聚而聽之，心動於和聲，情感於苦言，嗟嘆未絕而泣涕流漣矣。夫哀心藏於內，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知『吹萬不同，而使其自己哉？』」[9]嵇康認為所有人都會被和諧的樂音感動而感動於那美好的音樂經驗。在各種音樂的元素中，作者

[4] 第一難

[5] 第三難：「音聲有自然之和」、第五難：「曲變雖眾，亦大同於和」

[6] 「夫天地合德，萬物資生，寒暑代往，五形以成，章為五色，發為五音。音聲之作，其由臭味在於天地之間，其善與不善，雖遭濁亂，其體自若而無變，豈以愛憎易操，哀樂改度哉！」

[7] 第五難

[8] 第一難

[9] 第一難

用文字將內心的情感寫成詩句，勞苦的人將自己的感受以歌曲唱出、內心悲苦的人不但激哀切之言，也以詩歌來吟詠抒懷；也將樂音以和諧的原則排列成曲；舞者則將事績以身體形象來表現。嵇康認為情感原本就存在於人的心中，首先因感動於美好的和聲、再來又受語言內容的引導，因此在音樂的聆聽經驗中才產生情感的體驗。

但是，情感是主體原本就存於內心的，並不從音樂經驗而來，音樂的和聲是面鏡子，照映出主體本身的內在狀態，「哀心藏於內，遇和聲而後發」，鏡中無物，影像自顯，哀樂自造。所以音樂的聆聽經驗中所產生的各種情感體驗，都是從主體自身抒發出來的，與音樂的本質無關，所以引《莊子》天籟之說：「吹萬不同，而使其自己哉」。

換句話說，人藉由和聲的感動，發洩原本就已形成於心中的的情感，將自我投射於音樂之中。由此更可證明，音樂不具有情感的內容，否則「資偏固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分，則焉能兼御群理，總發眾情邪？」[10]這是說，音樂的本質就只是無內容的和諧聲音組織，這種和聲可以總發眾情，解釋各種情感被引發的現象，如果一定要偏執一隅，認定有固定的哀樂內容，那就是錯置了，把人文現象放置於自然之中，如此一來和聲就不能引導出所有的情感，這就與所觀察的事實不符，。

音樂與聽者的情感之間不具有內在、必然的情感聯繫，如此一來，嵇康要如何解釋聽者對音樂的反應這一現象？嵇康曰：

> 枇把、箏、笛間促而聲高，變眾而節數，以高聲御數節，故使形躁而志越。猶鈴鐸警耳而鐘鼓駭心…蓋以聲音有大小，故動人有猛靜也。琴瑟之體間遼而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽則不盡清和之極，是以體靜而心閑也。夫曲度不同，亦猶殊器之音耳。齊楚之曲多重，故情一；

[10] 第一難

變少，故思專。姣弄之音挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博，眾聲挹，故心役於眾理；五聲會，故歡放而欲愜。然皆以單複、高埤、善惡為體，而人情以躁靜、專散為應。譬猶游觀於都肆，則目濫而情放；留察於曲度，則思敬而容端。此為聲音之體盡於舒疾，情之應聲亦止於躁靜耳。[11]

嵇康認為音樂的確會影響人的內在狀態，只是音樂並不以其情感內容來影響人，與音樂直接相關的內在狀態也不是情感狀態。嵇康以琵琶、箏、笛等高音樂器與琴瑟等低音樂器來做對比說明這個原理。琵琶、箏、笛等樂器，音域、音頻高，音頻高的聲音特色是音色明亮、尖銳，這樣的樂器通常在音樂表現上，樂句呼吸氣息短促、節奏快且變化多，這樣的音樂容易使人亢奮、心跳與呼吸加快，形體為之躁動神態為之動盪。反之，琴瑟這類的絃樂器屬於低音頻較多的樂器，低音頻容是使聽者感到放鬆、舒緩，再加上樂器音量較小，音樂表現上韻律間隔長、節奏變化少，這樣的音樂如果不靜下心來聽，就會聽不到音樂的細節，所以聽琴瑟之音容易使人感到通體舒靜、心情悠閒。不同格的樂曲所帶來的影響也是一樣的，齊楚地方音樂的風格比較凝重，所以使聽者情緒單一；變化少，所以思緒專注。動聽的小曲匯集多種聲音之美以及五音的和諧，它的整體元素豐富且變化多樣，匯集多種聲音之美，就能使心情隨各種音調而變化；會和五音的和諧，所以能使聽者身心愉快愜意。

但是不管怎樣，嵇康認為就本質而言，音樂就是樂音在疏密織度、音高、節奏、音量與韻律上的變化，這些變化是聲音的客觀性變化。聽者在聆賞的過程中，唯一真正由這些客觀性變化所引起的內在反應，就是“躁”、“靜”的變化。這種變化與人複雜的心理情感狀態無關，單純而言，就像是主體在適應外在不同環境時所起的相應的身心反應。[12]

[11] 第五難
[12] 關於“躁”、“靜”的進一步解釋，請見本章第四節

第三節　音樂情感與社會的關係



嵇康既否定音樂與人情之間的互感原理，也不承認音樂中具有任何聲音之外恆固不變的內容。這麼一來，對於「移風易俗，莫善於樂」[13]的傳統看法，嵇康要如何解釋？在《聲無哀樂論》的第八難，秦客就提出：「即如所論，凡百哀樂皆不在於聲，則移風易俗果以何物耶？」的質疑，嵇康是這麼回答的：

> 古之王者承天理物，必崇簡易之教，御無為之治，君靜於上，臣順於下，玄化潛通，天人交泰，枯槁之類浸育靈液，六和之內沐浴鴻流，滌蕩塵垢，群生安逸，自求多福，默然從道，懷忠抱義，而不覺其所以然也。和心足於內，和氣見於外，故歌以敘志，舞以宣情，然後文之以采章，照之以風雅，播之以八音，感之以太和，導其神氣，養而就之，迎其情性，致而明之，使心與理相順，氣與聲相應，合乎會通，以濟其美。故凱樂之情見於金石，含弘光大顯於音聲也。若此以往，則萬國同風，芳榮濟茂，馥如秋蘭，不期而信，不謀而成，穆然相愛，猶舒錦布綵，灿炳可觀也。大道之隆莫盛於茲，太平之業莫顯於此，故曰：「移風易俗，莫善於樂」。然樂之為體以心為主，故「無聲之樂民之父母也」。至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂，然風俗移易本不在此也。

古代聖王承繼天道治理萬物，一定崇尚簡易的教化、實行無為之治，務求無擾於民。當君王無所作為靜處於上，臣子就會順從於下，無為之治通行於天下時，其實就是效法易簡的天道，這種教化潛移默化，因而天人關係和順通達，凡是枯槁的萬物都能受到天道自然的灌溉與滋潤，天下蒼生沐浴於生生之鴻流中，所有汙濁皆被滌清，萬物安逸自求多福。不需君王特別教導就自然順道，此時百姓皆

[13] 《孝經‧廣要道章》

是以原本自然純真美好的狀態而活著，各個都具有忠義的德性，但卻對此無所覺知。此時百姓平和的心情充溢於內，平和之氣表現於外，內外一片美好和諧。人人皆是如此，社會當然風俗美好、秩序和諧。嵇康認為易簡之教、無為之治才是移風易俗的根本，因為從這裡才能自然順道，開創出人心與社會風俗的平和與良善。所以，嵇康稱承天順道的簡易之教、無為之治是「無聲之樂」並且是「民之父母」。

然後，當百姓平和的心情充溢於內，平和之氣表現於外時，此時會以唱歌來表述心志、以舞蹈來舒暢感受，再加上一些相應的人文制作，以詩詞來文飾情性，用風雅頌等歌曲來配合，並用各種樂器來協作，用音樂的太和之氣來感發、引導百姓的平和之心使其神妙。迎合人的自然情性，存養並成就之，最後使人心與音樂之理相通，使平和之氣與太和之音樂相應，使兩方會通成就音樂之美。所以快樂的心情能表現於樂器之上，光輝廣闊的精神能顯現於音樂之中，從此開始，不但自然世界欣欣向榮，人間的秩序也井井有條，眾人相親相愛，自然與人世無所違礙，一切無限美好。大道的昌盛沒有彼此更甚的，太平的功業沒有彼此更顯赫的，針對此盛業才說移風易俗沒有比這樂教更為有效的制度。但是在嵇康心目中，人所製作的和諧音樂，雖然也因為會使百姓喜悅快樂，所以稱之為樂，可是音樂的實質以平和之心為主，所以移風易俗的根本是在於簡易之教、無為之治，因此，音樂雖也美好，雖也與人平和之心氣相應，但不是風俗移易的根本原因。

到了後世人民道德衰弊的年代，嵇康認為樂教的規範的確能夠防止人的欲望過分橫流因而肯定樂教的價值。有鑒於純樸平和德性的衰弊，制定了一套禮樂制度，以防止人過度的耽溺於感官的享樂之中，而導致風俗的敗壞。嵇康說：「夫聲音和比，人情所不能已者也」，和諧的聲音、音樂是人本性無法免除的欲求。但是古人知道不可放縱情感的發展，必須加以管控不使氾濫；也知道人對和諧音樂的欲求不可禁絕，所以必須適當引導助其宣洩。「固為可奉之禮，制可導之樂，口不盡味，樂不極音，揆終始之宜，度賢愚之中，為之檢則，使遠近同風，用而

不竭，亦所以節忠信，著不遷也。」所以就制定了可奉行的禮與可引導人欲的樂，宗旨是使人平其好惡，所以所制定的音樂不過度發展聲音的變化與美感，度量樂曲的從頭到尾的適宜性，並衡量賢愚皆能遵循的中道，使之成為準則，使遠近皆受感化，並能源源不絕，這也是用來塑造忠信德行，確立不變之準則的利器。

從此，禮樂之教完善發展，各級學校都以此教育百姓，「使絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發」，使絲竹音樂與祭器必存、使樂舞與揖讓之禮同用，使詩歌中的正言與音樂的和聲配合，使聽到音樂的人就能聽到詩歌中的道理，使看到舞容的人就能崇尚禮教的精神。「於是言語之節，聲音之度，揖讓之儀，動止之數進退相須，共為一體」，從此，語言與音樂的節度、禮儀揖讓的儀節、樂舞動靜進退的原則就互相結合為一體，這些都是說使禮樂完全緊密地結合成為國家的精神、文化教育的準則。

這一套禮樂制度上下貫徹施行，君臣用於朝廷、庶士用於家，從小學習直到成年亦不懈怠，所以能達到心靈安定、意志堅固，日日向善。這是先王用樂教化的用意，不過嵇康認為這已不是最初行無為之治、簡易之教時的「無聲之樂」了，真正要用到禮樂之叫來移風易俗，都是「必承衰弊之後也」。

極致的音樂是所謂的「無聲之樂」，若進入有所為的年代，對嵇康而言，也承認禮樂之教對風俗、民性有一定的節制與導善的功能，無怪乎有學者這麼認為：「嵇康的樂論實際上包含著兩個方面，一個是從統治階級個人的“養生”的觀點來看“樂”，另一個是從如何鞏固統治階級所治理的社會觀點來看“樂”。……一當涉及到“樂”在現實社會中的作用時，他就無法避免對“樂”與社會倫理道德的關係做出正面的回答了。」[14]嵇康的確肯定這種樂教的社會價值，但要明白一個前提，如上文所述，這種肯定已是第二階而非第一階的了，對統治階級的音樂社會觀點的認同，是因為認同不過度發展音樂的元素變化的樂教能夠起著控制人情慾望過度發展的作用，因而能夠帶來社會的和諧，這是有其歷

[14] 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》(台北：谷風出版社，1987)第二卷，頁 269

史觀作為背景的。但不管如何，並不意謂他承認音樂具有情感與德性的內容。



第四節　音樂情感中的天人關係

嵇康在其著作中並沒有建立系統的宇宙論思想，只有零星的言論談到了宇宙的生成：「浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興。」[15]「夫元氣陶鑠，眾生稟焉。」[16]「夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音。」[17]「嵇康雖未澄清“元氣”、“太素”、“天地”三個概念的內涵，且也未對三者間在宇宙發生的生化歷程上所處的先後步驟及相互關係作明確的解釋。但嵇康實際上是繼承了《易》的宇宙觀以及秦漢以來流行的五行說影響，認為寒暑的迭相往來、萬物的衍生皆溯源於陰陽二氣與五行五氣交互的感應作用，合和而成。」[18]

音樂亦同於其他萬物，由陰陽五行之氣所構成，故音樂的本質就是陰陽二氣之和。嵇康非常強調這點，他於〈聲無哀樂論〉中說：「音聲有自然之和」、「聲音以平和為體」、「曲變雖眾，亦大同於和。」嵇康突出音樂中的不因人而移易的客觀物理因素：「凡陰陽憤激，然後成風，氣之相感，觸地而發，何得發楚庭來入晉乎？且又律呂分四時之氣耳，時至而氣動，律應而灰移皆自然相待，不假人以為用。上生下生，所以均五聲之和，敘剛柔之分也。」音樂的本質就是陰陽二氣之諧和，音律的產生也是依照剛柔的分際，五聲、音樂之和諧純粹是音律、陰陽二氣等自然質性造成的。因此對嵇康來說，音樂不但不具有情感的內容，那種

[15] 〈太師箴〉
[16] 〈明膽論〉
[17] 〈聲無哀樂論〉
[18] 曾春海，《嵇康的精神世界》，pp.37-38

藉音以聽吉凶的說法更是無稽之談。

假使誠如嵇康所言，音樂是一種與人的情感沒有內在關聯的客觀現象，主觀特質不應也無法存在於音樂之中，這樣可以提出一個合理的疑問，即聽者能藉由甚麼方法或途徑，在音樂的經驗之中理解音樂作為天地陰陽之和的本質？

《樂記》認為人可藉由體驗音樂中的和諧，重整自身情感的秩序，並藉由此進一步上合於宇宙和諧的生化之流。〈聲無哀樂論〉認為音樂聆聽中的情感，是聽者自我內存之情感的投射，音樂最終只能帶給人躁靜專散的影響。若是藉由音樂的和諧特質發滯導情，於音樂經驗中發生的只是主觀情感的投射，聽者並未面對音樂的實質。假使人哀樂正等，聽者不將自我情感移情於音樂中，此時雖然可以直接感受各種音樂加諸於聽者的影響，但躁靜專散的反應似乎也只是一種隨聲音刺激而變的被動反應。這種被動反應可以達到音樂藝術中的高峰體驗嗎？可以藉此連結於宇宙和諧大化嗎？

筆者認為，首先，嵇康將情感等主觀的內容排除於音樂之外，視音樂為單純的聲音之音高、節奏、疏密織度、音量與韻律上的變化。終極而言，音樂的本質亦是陰陽二氣，[19]陰陽二氣對嵇康來說是客觀不含括人意志與情感的存在，是故，「聲無哀樂」的命題，不只是在析名辯理上還音樂原貌，其中更有將「無」哀樂的音樂、和聲與宇宙之本體「無」或「道」相比的意涵。[20]學者戴璉璋說：「嵇氏的和聲，雖非形而上之道，但由於它是音響之自然，具現了音聲之體，所以也可認為是道內在於音聲而通過音聲的一種呈現。」[21]或是有學者說：「嵇康看到了音樂對情感的表現的不確定性，恰好是它的無限性。即它的能夠『兼御群理，總發眾情』的巨大優越性的表現。如果音樂只有『偏固之音』、『一致之聲』，即偏狹、固定、單一而無變化，那就雖能表現某種特定的情感，卻不能收到『兼御群理，總發眾情』的效果……嵇康說：『夫唯無主於喜怒，無主於哀樂，故歡

[19] 從〈聲無哀樂論〉的內在理路而言，嵇康釋「聲」是以「和」為其通性，以「單複高埤舒疾善惡」為其殊性。見吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》(台北：里仁書局，2006)，頁 219

[20] 學者戴璉璋說：「嵇康的重要論文如〈養生論〉、〈聲無哀樂論〉等，都具有名理思辯與玄理體察兩個層面。」見戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》(台北：中研院文哲所，2002)，頁 156

[21] 同上註，頁 143

戚俱見』，這也正是魏晉玄學力求脫出有限而達無限的思想，也就是王弼所說的那個具有潛在的無限可能性的本體——『無』。」[22]

不管音樂是道內在於其中並藉之呈現自身的無哀樂的音聲組織，或是從音樂不表現特定情感的無限性來說為道體—「無」，音樂都與超越的宇宙之道有關，不是此道的表現就是此道的本身。

再者，雖然嵇康極欲經由否定音樂的情感意義，而反對儒家名教加諸於音樂上的各種價值區判，但站在養生以及超越的角度而言，[23]嵇康仍無法避免給各種音樂區分高下。嵇康寫了一篇〈琴賦〉來讚揚琴樂的玄妙：「眾器之中，琴德最優」、「料殊功而比操，豈笙籥之能倫！」所有樂器之中，琴的德行是最佳的，而且談到音樂的功效或是樂曲的高下，也不是像笙、籥等其他樂器能夠比得上的。〈聲無哀樂論〉就曾提到琴樂的特質：「琴瑟之體，閒遼而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽則不盡清和之極，是以體靜而心閑也。」因為琴這樂器的構造與表現風格，音域低並且節奏舒緩，變化少而聲音清澈，聽這樣的音樂，必須要"虛心"、"靜聽"才能領略琴樂的美感而達到身心悠閒舒泰的效果。

琴樂之所以具有最高的品位，是因為在琴樂的音樂經驗中，觸及了某種關鍵的修養功夫—「虛靜」。〈琴賦〉曰：「然非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無悋；非夫至精者，不能與之析理也。」若不是心胸坦蕩開闊的人，不能進入琴音的世界裡與之同遊；若不是深沉靜謐的人，也不能隨著琴樂優閒而處；若不是開放豁達的人，也不能與琴樂一同無私不執；若不是道德修養最純粹的人，也無法辨別琴樂之理。這裡提到的曠遠者、淵靜者、放達者、至精者，這些都不是《樂記》與儒家思想裡所稱頌的文化人形象，反之，是充滿道家情懷的自然人。這樣的自然人最推崇的音樂是琴樂，而什麼是琴樂之理？〈琴賦〉說：

---

[22] 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》，頁 260

[23] 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》，頁 236，「嵇康的美學思想集中表現在他的《聲無哀樂論》中，其直接的理論基礎是嵇康的養生論。嵇康是從他對社會人生的看法，特別是從他的養生觀點來看待音樂的。」



若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清；間遼故音庳，弦長故徽鳴；性潔淨以端理，含至德之和平。誠可以感盪心志，而發洩幽情矣！是故懷戚者聞之，則莫不憯懍慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁。其康樂者聞之，則欨愉懽釋，抃舞踊溢，留連瀾漫，嗢噱終日。若平和者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事移身。

〈琴賦〉所謂的琴之理，跟《聲無哀樂論》的音樂之理是相同的，即是琴樂本身是最平和的音樂。琴各部位的構造完美所以音響閑逸，弦緊則琴聲清越；琴弦距岳山愈遠則發音次第低沉，琴弦長長的則緊糾徽索以便取音演奏。本性潔淨而正直，蘊含至德和平之象。[24]這樣的極致平和的音樂，就像《聲無哀樂論》所言，內心哀悽者聞之、內心康樂者聞之，都能感動於和聲而自抒內心積存的情感。唯有內心哀樂好惡平和之人，才能藉由琴聲的和樂，進入清心寡慾、純樸好古、擺脫物累、與道同真的美好境界。[25]以虛靜、曠遠、放達的態度接觸音樂，排除智識、欲望、情感的干擾，才能使主體精神得到轉化與提升，如此才能於音樂的經驗中洞見萬物之理，與造化之源同游。[26]

前面所言，指的是主體方面須達到的狀態，唯有當主體精神到達虛靜、曠遠、放達等無為的狀態與境界，才能完全排除主體自身的主觀限制、排除主體情欲的干擾，完全反映客觀的實在並呼應之，隨之進入自然客觀的領域，達到主客一體的狀態，體察天地宇宙的本質並得以參與其中。

由於嵇康特別強調音樂的客觀本質，以及自然與人文之間的不可跨越性而將人情排除在音樂的內容之外，所以有一派學者便將嵇康視為客觀主義者，如牟宗

[24] 這幾句的白話翻譯參考崔富章注釋，《新譯嵇中散集》(台北：三民書局，1998)，頁 126

[25] 錢鍾書說：「聆樂有兩種人：聚精會神以領略樂之本體(the music itself)，是為『聽者』(the listeners)；不甚解樂而善懷多感，聲激心移，追憶綿思，示意構象，觸緒動情，茫茫交集，如潮生瀾泛，是為『聞者』。苟驗諸文章，則謂『歷世之才』，皆祇是『聞』樂者，而『聽』樂字嵇康始可也。」錢鍾書的看法可說是建立在〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉之上的詮釋。見錢鍾書，《管錐篇》第三冊(北京：中華書局，1979)，頁 1087

[26] 關於〈琴賦〉中的音樂宇宙論的經驗，將會在第四章中進一步探討。

三說：「嵇康〈聲無哀樂論〉意在表示和聲純美之客觀性，將哀樂剝下來歸之於主觀之情。…嵇康此義，在美學上為客觀主義，其境界甚高」[27]、「嵇康之論樂，則以『和聲』本身之美不美為主，故其觀點為純藝術的，為純美主義，且為客觀之純美主義，有類乎柏拉圖之重『形式之美』。」[28]

另外，有學者著眼於玄理而論，認為嵇康論樂的根本不在於音樂本身而在於主體的境界，如謝大寧說：「嵇康所理解的音樂的美感，根本就有另外一個來源，亦即它根本就是來自於玄理，而非音樂本身。這主要是因為如果我們把『主體之回返於本真的自己』規範為美的本質的話，由此一美的本質之實踐，它本身就會由主體流露出一種自在的人格美感，這也就是所謂『曠遠、淵靜、放達』之人格美感。」[29]

其實客觀主義與主體境界的說法，都不符合嵇康音樂情感思想中的天人關係。牟宗三之說需要商榷之處在於，嵇康並非只是追求藝術之美，雖然嵇康的論證一直在分別主客的領域與內涵，但他並未將主客分離為兩個互不相關範疇，而忽略音樂於人生命中所扮演的地位與對生命的影響。再者，嵇康的宇宙論並未有形上、形下之別，也沒有美之共相的理型思想，把他的音樂美學思想比附於柏拉圖的「形式之美」是不恰當的。

而謝大寧的問題在於，主體的境界於體會音樂的本質雖然也是很重要的一項因素，但主體並無法忽略音樂客體的美，主體的美感來自於對象的性質而不是主體人格的實踐，美的本質在於音樂客體的本質，而不是「主體之回返於本真的自己」。

正確理解嵇康的音樂思想的方式是不偏向主、客任何一方，雖然嵇康在〈聲無哀樂論〉中，花了很多篇幅在分別主客二方的範圍與性質，但其最終的目的並不是要天人相分，而是天人合一，達到主客的一體。

[27] 牟宗三，《才性與玄理》(台北：學生書局，1993)，頁 266-268
[28] 牟宗三，《才性與玄理》，頁 315
[29] 謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，頁 219

達到主客一體的實際層面就在於聆聽音樂時的躁靜反應，嵇康於〈聲無哀樂論〉第五難說：「聲音之體盡於舒疾，情之應聲亦止於躁靜耳」，因為一句「情之應聲亦止於躁靜耳」，所以有學者把躁靜當成一種情緒，如學者張蕙慧說：「所謂躁靜就是情緒波動，只是心理在量上的變，它不像喜怒哀樂等情感那樣，除了量的變化外，還要加上質，而且還隱含社會的因素和個人的判斷。」[30]也有學者把躁靜當作一種直覺，是審美中較低階的反應，[31]也有將躁靜當成是情緒表現形式的動態。[32]

不管是將躁靜當作情緒、直覺或是感情的表現形式的動態，對躁靜的解釋有一共通現象，即將躁靜偏向於心理層面的活動，或為表層現象或為低階層次。如此說來，嵇康的音樂思想排除了成因複雜的情感，卻只留下粗淺、片面的心理反應，作為聆聽音樂的主要經驗？這與嵇康將音樂視為與宇宙超越之道相關聯的立場有所牴觸，人們如何只憑表面、粗淺的心理反應來欣賞音樂之美與崇高？與道同位階的音樂為何只能引起聽者低階、表面的心理反應？

其實從嵇康的氣化宇宙論即可知道所謂的“躁靜”是何物，嵇康說：「浩浩太素，陽曜陰凝，二儀陶化，人倫肇興。」[33]「夫元氣陶鑠，眾生稟焉。」[34]「夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音。」[35]嵇康將元氣作為包括人、音樂在內的萬物的根源，萬物不只以元氣為始，也是稟氣而生，元氣既為萬物生成的根源也是萬物的質料，萬物共通於氣。躁靜既然不是情感之類的反應，就不須將之僅僅視為心理層面的情緒反應，“躁”與“靜”都能具有情緒之外更為完整、全面的指涉，即從身心一致的觀點來看待，“躁”、“靜”

[30] 張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，頁 89。其他還有于培杰說：「音樂對人的影響，只限於躁靜這一情緒層面，而不能達到哀樂這個情感層面。」見于培杰，〈評嵇康的《聲無哀樂論》〉，《濰坊學院學報》，2003 年 5 月，第三卷第 3 期，頁 91。

[31] 袁濟喜說：「躁靜……是美感經驗的低級階段……有了這些直覺，才能達到美感經驗的較高階段(悲哀或快樂)」見〈關於〈聲無哀樂論〉的評價問題—兼論嵇康的音樂美學思想〉，頁 46

[32] 蔡仲德持此說，他將情緒與情感分別當作感情的表現形式與體內容，情緒是感情的表現形式，情緒又分成動態(躁靜)與色調(哀樂)，此說情緒與情感同屬於感情的不同面向。見《中國音樂美學史》，頁 514

[33] 〈太師箴〉

[34] 〈明膽論〉

[35] 〈聲無哀樂論〉

是一種氣動，這種氣動是涵蓋個體全面的存在，不只是心理反應或生理反應。

嵇康說：「曲變雖眾，亦大同於和。…美有甘，和有樂；然隨曲之情，盡於和域…安得哀樂於其間哉？然人情不同，各師其解，則發其所懷。若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜。若有所發，則是有主於內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也」[36]音樂是陰陽合和之氣，唯有當內心情感平和時，身心才能完全客觀的反應外在世界的現象，反應音樂的太和，而不將主體的心理現象投射於音樂之中，「意即躁靜是聲音造成的作用，與人之喜怒哀樂不同，喜怒哀樂是人的情感反應，而躁靜卻是受聲刺激下所呈現的氣動氣應。」[37]

在氣化的宇宙觀下，躁靜不但是音樂與人共振呼應的關鍵，也是主體與客體融合為一整體的進路，是主體、音樂、宇宙三方取得會通、連結的關鍵。所以，「〈聲論〉的『躁靜』實不宜以『情緒』釋之，亦非『生理反應』之快感所能涵蓋的，理解它必須立足於道家美學，從道家『滌除玄覽』、『天籟』、『氣』、『心齋』等觀念以定位之，而不必依傍西方音樂之情感美學的角度，因此，若就嵇康而言，其意當在反撥傳統的聲情關係，使主客體相離於哀樂之『情』，卻於躁靜之『氣』處相即，進而會通於『和域』，並賦予主體的修證作為聆樂體道之理境的助緣，是以，『躁靜說』若能由此契入，或可避免『躁靜情緒說』所帶來的糾葛與混淆，而更能彰顯嵇康滌『情』以顯『氣』乃至會通以『氣』交融於『和』的音樂進路。」[38]

[36] 第五難

[37] 吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，頁 205

[38] 吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，頁 207

第四章

《樂記》音樂情感理論與〈聲無哀樂論〉音樂情感理論比較



第一節 音樂中的隱喻

本論文於前幾章稍微提到隱喻是人們聽音樂的工具與方式，之所以在物質聲音之中聽見音樂，音樂之所以是音樂，音樂之所以能具有意涵，都是因為隱喻的關係。在直接進入《樂記》與〈聲無哀樂論〉的音樂情感理論的探討之前，先來思考一些問題：隱喻是什麼？隱喻在藝術作品中(包括音樂)的作用是什麼？

這兩個問題者可以這樣回答：(一)明喻(simile)與隱喻(metaphor)的差別在於：在一個明喻中，A 被比做 B，意指兩物實際上真有相似之處可被清楚說出。相似處越大，明喻的真值越高。但明喻的意義不會耗盡於它的真實性中，與隱喻相同，明喻的運作存在於讀者回應的煉金術的轉變中。[1](二)隱喻與明喻都是象徵式語言。象徵式語言的成功正在於把相異的東西放在一起，在於創造兩者之間先前不具有的關係。而這關係是在讀者的經驗中被創造，成功的明喻與成功的隱喻並沒有所不同。[2](三)明喻的重點與隱喻一樣，不是在描述對象，而是改變它的面向以讓我們用其他方式回應它。[3](四) 隱喻中用的詞彙，也像出現在明喻中的詞彙一樣，使用的是平常的字面意義。但隱喻指的是詞彙會從其他脈絡(那個給它意義的核心脈絡)被轉移到新的脈絡上，換句話說，是轉移到原本不會使用此詞彙的地方：比如以指涉顏色的"blue"來描繪心理狀態，心理狀態在實際上不會是"藍色的"，隱喻的效果依賴於承認兩物之間有不能通行的差異。指心情是藍

---

[1] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music.* , p.82，即將相比的兩物在意象上做高度的融合
[2] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music.*, p.83
[3] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music.*, p.84

色的，是要改變我們觀看心情的方式，造成一種觀點的轉換，以我們想要的方式來看它。這裡，沒有被比較的兩件事情，只有高度的想像力的融合，並帶來經驗的融合。 (五)我們不只可以注意對象的內在實在，我們也可以注意到它們的表象。在審美經驗中我們的感官被事物的表象所滲透、充滿，表象具有特別重要的魅力，而表象魅力的起源存在於我們之內。我們以對象呈現給我們的樣子而不是它們本身的客觀性來欣賞它們，因此，把表象帶入一種私人關係中。如此，表象變成我與外在世界的一種橋樑。(六)我們可以專注於一個事物的表象，然而同樣地專注於另一事物的表象，而我對第二個事物的反應被轉移到第一個事物上。我們同時與二物同情共感，因此我建立了一個二者間的連結，此連結在我的情感中是真實的，但只在對象本身中想像。結果這產生的經驗就是一種帶有雙重意向性的經驗，它同時被導向兩個表象，並禁止它們分離。……雙重意向性使得一物可在另一物中被看見。雙重意向性可以提出一個觀看隱喻的合理方式。[4]

歸納以上幾點，隱喻是一種象徵式語言，它的目的是把明顯相異的兩個東西放在一起，創造之前從未有過的關係。其方法就是將日常所用、熟悉的語言轉移到一個不可能會使用此語言來描述的新的脈絡上，意在改變我們觀看後者的角度與方式，創造一個對後者來說新的經驗。這種方法需要高度的想像力，其結果就是帶來意象的融合，用我們想要的方式來看後者，改變注視它的觀點與面向。

人的意向性有一個特殊的性質，就是“雙重意向性”，我們能同時注意兩物的表象，當我們使用隱喻時，雙重意向性就在運作，雙重意向性把對一物的經驗轉移到另一物上，對後一物的理解是建立在對原先之物的理解之上，用理解前一物的觀點來看第二物，這樣在感知經驗上，兩物是不可分離的。

在音樂藝術中，我們關信的不是聲音的物理聲學性質，而是聲音的表象：諸如音高、音色、節奏、速度……等，並用隱喻的方式來理解音樂的意義，如第二章《樂記》音樂思想中的“運動”與“情感”觀念。音樂的時空不是物理時空，

[4] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music.*, pp.85-87

音樂中的元素也不是物質世界中的實體，所以“運動”的隱喻是從我們對日常經驗的運動概念去看待音樂中元素的變化。音樂不是具有認知、感受能力的真正生命有機體，音樂如何能帶有情感、乘載情感？這也是個隱喻。我們用這樣的方式看待音樂，是因為如果拿掉隱喻，我們將缺乏進入音樂世界的入徑，我們必須這樣看待音樂，隱喻的使用其深層意義是呈現了觀看者的情感觀與世界觀。對《樂記》是如此，對〈聲無哀樂論〉也是如此，〈聲無哀樂論〉說音樂的實質只是「單複高埤舒疾善惡」，這些也是隱喻的說法，包含了時間與空間的隱喻。雖然〈聲無哀樂論〉排除了情感的隱喻，但不以情感隱喻解釋音樂其實也無法擺脫以隱喻的方式來理解音樂，換句話說〈聲無哀樂論〉是用另一種隱喻來聆聽音樂，以不帶情感的隱喻來理解音樂，因此也同時呈現了這種音樂觀所代表的世界觀。

第二節　音樂情感意義的有無

首先，《樂記》與〈聲無哀樂論〉在音樂究竟具不具有情感內容這個問題上，是站在完全對立的立場，而這也是兩文最突出的差異處。《樂記》認為音樂能具有情感內容，因為音樂是由人心感物而動後，發之於聲音，並將聲音用特殊形式組織而成的藝術。情感出自內在，外化而成可知覺的表象，表象與情感具有內外符應的本質。《樂記》認為這是普遍、客觀的事實，人外化自身情感的方式也具有普遍形式，因此，音樂作品中的內容可依一定模式、方法被辨認出來。

嵇康則不然，他認為音樂不具有包括情感在內的任何內容，音樂不能表達任何東西，因為音樂只是單純的聲音組織與結構，只能就這結構的好壞、樂音的和諧與否來評斷音樂，除此之外，加到音樂上的東西都不是音樂本具的。

中西皆然，對音樂能否表達情感這一議題，都有完全對立的觀點。這是因為什麼原因？探究起來，其實是因為音樂這種藝術實在太特殊了，它本身的特質使得音樂的意義成為一種難解的知識。

音樂是一種聽覺藝術，它不像繪畫等視覺藝術，具有一個清楚的對象，是一種具象的(representational)藝術。首先音樂的意向性對象就不是那麼清晰可辨的。音樂的意向性對象是聲音中的表象，諸如：旋律、和聲、節奏…等結構與組織，對音樂感受經驗不多，或是缺乏這些元素知識的人來說，要把聲音聽成一個整體就有困難了，更遑論聽出音樂有無意義內容。《樂記》與〈聲無哀樂論〉都清楚的了解這些表象元素組織，但仍然對音樂的情感內容存在理解上的歧異。這又是為什麼？

音樂與語言的相似，是使人們傾向認為音樂能具有意義內容的一個原因。音樂是規則導向的(rule-guilded)，這一點跟語言具有文法一樣，語言由深層的結構導出表面的句法，音樂也是由深層結構導出表面結構的。語言的句法規則決定了語句如何斷句以及什麼詞彙與什麼詞彙連結起來才有意義。音樂也是一樣，有虛擬的因果關係決定著前後發生的不同音樂事件如何連結才有意義，音樂的結構文法必須能說明音群如何在平行層面被分群為樂句、旋律以及在垂直層面音群如何被劃分為和弦。還要說明，在旋律中音群如何被分群，哪一句是問句？哪一句是答句？哪一句是動機？哪一句又只是伴奏語句？以上這些相似的特色，都是使得人們傾向把音樂看成像語言一樣能承載意義的原因。

但是音樂與語言還是不同的，語言的詞彙是攜帶訊息的，但是音樂的語彙卻不然；語言的句法與語義結構可以明確的決定一個語句的意義，而語義大都是經由約定俗成而來的。音樂的元素與語彙，沒有約定俗成的意義，縱然可能會有傳統慣例手法，但在不同音樂中，每次出現都有不同的意義。並且，音樂的語彙不像語言一樣有詞性概念，所以，音樂只算是具有類語句結構(quasi-syntactic structure)。若要比擬，語言形式中只有“詩”可以比擬音樂，因為雖然一首詩中

的每個字，都有其約定俗成的意義，並以此結合而為一語句的意義。但語義結構只是詩的意義賴以建立的基礎，詩的表達性特質由其他路徑而成，不是由約定俗成，而是由我們被文化地影響的聆聽傾向，在每個字中聽到一個想像的言說者的情感。[5]

就是因為音樂的類語句結構，使得大多數的人傾向認為音樂在表達些什麼，但這些被表達的內容又是這麼的難以言喻(ineffable)。所以才以隱喻的方式來看待音樂的意義，如前文所說，用隱喻的方式來理解音樂的意義，其中涉及的隱喻所夾帶的情感觀、世界觀與價值觀。筆者認為，《樂記》與〈聲無哀樂論〉對於音樂情感意義的歧異，除了實際上針對音樂本身而論之外，也包含了世界觀與價值觀的差異，接下來將以三個部份來具體說明。

第三節　人文化的自然與去人文化的自然[6]

一、關於個人心性的理解

《樂記》對情感的立場，就是儒家的情感觀，人的情感是一種道德情感。心感物而動、發之於聲音、舞之以干戚，用人文的建置來表達情感，以及以「禮」、「樂」相配，外在以「禮」節情，內在以音樂的和諧調和好惡，使人情感的主動性得以發動、彰顯。「儒家所說的“心”，雖然不是純粹心理學上所說的心，但

[5] 關於語言與音樂的類比探討，參考 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music.*，pp.171-210 雖然此所引資料談到的“詩”並非中文的“詩”，但“詩”作為一項藝術，自有其共相與殊相，中文之詩與外語之詩，其殊相在於文字符號、結構、語法…等具體面向的不同；而其共相則是，作為“詩”這類藝術，不論是什麼語言，其本質在於文字超越了日常固定實指意涵範圍的用法，而帶有能激發高度想像力與情感的豐富意象與比喻。

[6] “人文化的自然”此一概念，指的是將人文世界中所創造的各種價值觀，推至得一宇宙論或形上學的根源，因此將原本不屬於人文世界的宇宙賦予了道德以及各種價值色彩。

以心理學為基礎，而儒家最看重的則是情感，認為這是人心的“生長點”，意志就是從這裡發出來的……人的心理結構雖然有許多層面，但情是最基本的，而且是能代表“人性”、“心性”的，……情感最能體現整體的“人性”，其他心理要素都要在情感的基礎上加以說明才是合理的…」[7]

《樂記》的成書是經由先秦到漢代編撰而成，那是在一個已經歷經禮壞樂崩的年代中，又企圖重建儒家的禮樂人性論。「就文獻記載來看，在西周禮樂文化中，音樂除了具有調和、輔助禮儀典制的進行，以及平和內心的感受等功能外，音樂至少還據有教化與諷諫政事等社會制度層面的功能。……隨著禮樂制度漸趨瓦解，音樂的功能也逐漸轉變，特別是從倫理教化與政事諷諫等社會層面的功能，轉移到個人感受、娛樂層面的功能上。音樂這種功能型態的改變，除了和政治制度層面禮樂文化的瓦解有關，同時也和活潑悅耳的「新聲」、「新樂」、「鄭衛之音」等新音樂的出現密切相關。也是正在音樂型態與功能轉變的背景下，春秋晚期出現對音樂功能的反省。而這類反省大多還是站在西周禮樂文化中，所謂『雅樂』的音樂特質基礎上，來重申音樂在倫理教化層面的功能；只是對於音樂倫理教化功能的闡釋，已初步建立在客觀的樂音特質與心理感受等音樂美學的基礎上。」[8]

總之，認為人的存在是一能動的情感主體，並且外在的社會、文化建制也都是順應、強化人的良善情感，整個社會因為這樣的內外交互作用，在內外都成就其和諧的秩序，這是一種人文化成的音樂人性觀。所以，《樂記》探討樂與情感的關係，不只是藉音樂將人塑造成一文化人，終極目的是藉樂教將人型塑為一德性人。音樂的目的在於藉其和諧秩序感發、重整人情感的和諧秩序，進而幫助個人德行的修養，所以《樂記》論樂一直強調：「德者，樂之華也」、[9]「樂者，所以象德也」、[10]「德成而上，藝成而下」[11]，在音樂的實踐中，對德性極度地表彰，

---

[7] 蒙培元，《情感與理性》，頁 195
[8] 林明照，《先秦道家的禮樂觀》，頁 56-58
[9] 〈樂象〉
[10] 〈樂施〉

德性的成就才是論樂、行樂的根本，對美妙音符的審美欣賞以及高超絕倫的技術追求，在《樂記》看來皆是次一等的目的與成就。

嵇康在〈聲無哀樂論〉談論情感時，多從經驗層面談論情感，認為情感是與物接觸後才生發的，但是情感只是個人主觀的內心感受，它與外在客觀事物的性質、價值並無關連，並且從道家思想脈絡而言，人情有時與人欲有等同的地位，帶有負面的意涵，會干擾人性的清明。所以談論音樂時說，音樂只是各種聲音表象元素間的協調和諧，只是陰陽合和的和聲，其中並沒有情感內容存在的空間，因此他說到：「焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉」，堅持把情感排除於音樂之外，其實背後的動機就是堅持把人文世界的產物截然與自然世界切割。他認為將自然去人文化，除了能還原音樂的原貌，也能滌清人情的負累，回歸情感最自然、真實的狀態。

所以嵇康雖然反對音樂具有情感的內容，但卻是很重視真實情感的流露。「在魏晉時期，情感成為了士人生活的基本特點，成為了社會價值的核心，這是一個情感受到高度重視的時代。」[12]就道家而言，其對於“真情”(自然)的描述，同樣使得情感具有了本體的意義。魏晉之際，“情即自然”的觀念，則是其最為完善的表述。情即自然是魏晉時期玄學理論對於“情”的基本看法……而“自然”在魏晉玄學中無疑是具有本體意義的。」[13]所以嵇康重視的情感是與自然本體相應的自然情感，這種情感自然是不應受到禮教的束縛與抑制。

雖然對於音樂是否與人的情感具有內在關聯這個問題，《樂記》與〈聲無哀樂論〉有著極端差異的見解。但是二者同樣都以「和」作為音樂審美價值的判準。甚至有學者認為，嵇康除了特別強調任自然、超哀樂之外，其所講的「和」與儒家所言的「和」並沒有太大差別。[14]

「和」是中國音樂哲學最核心的概念，「和」的內涵發展的相當豐富，但大

---

[11] 〈樂情〉
[12] 何善蒙，《魏晉情論》，頁 10
[13] 何善蒙，《魏晉情論》，頁 32
[14] 張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，p.123

致不出均衡、諧調、中庸、平和的範圍。就其存在領域而言，又可分為聲音之和、人心之和、人際關係之和以及自然秩序之和幾個層次，彼此間相互關聯。

這幾個層次之和，從音樂經驗來看，最關鍵的就是人心之和。音樂必須被聽者所感知，因此音樂能直接作用於聽者，影響聽者的內在狀態。對音樂之和的重視其實就是對人的生命、存在境況的重視。嵇康「聲無哀樂」命題的提出，目的並不在於解除音樂與人之生命狀態的聯繫。所以，雖然《樂記》與〈聲無哀樂論〉對於音樂的情感問題，基礎立場不同，「但二者都明顯地體現出“心性”哲學與音樂的重要關聯。」[15]

嵇康也認為和諧的音樂是人情感所欲求的美好事物與審美經驗，他常說：「宮商集比，聲音克諧，此人心至願，情欲之所鍾」、「聲音和比，感人最深者也」[16]、「夫聲音和比，人情所不能已者也」，[17]人無法不追求音樂的和諧，情感無法不受和諧音樂的感動，嵇康還認為和諧音樂可以「發滯導情」，[18]可以疏導人情，使之傾洩內心所久存、鬱積的情感，還主體內心寧靜與清明，「隨曲之情，盡乎和域」，[19]隨著和諧音樂使主體到達音樂客體的和諧境域。

學者吳冠宏主張，〈聲〉文的核心課題，不在藝術審美形象的客觀掘發，而是審美主體之心靈活動與生命層域的關注，因為嵇康持論之終始，總不忘點出人心對和聲的鍾愛及和聲感人之深，由此心態的跡象可以看出，他視音樂絕非對治一客觀美物予以科學的分析，他的思維仍是中國式的，存在著立足於關懷主體生命的文化基調，因而主張〈聲〉文雖以論「聲」為行文焦點，但其內在核心卻是環扣與「情」的。為有對治人心私情之糾纏，方能還物我於自性之本然，……可見〈聲〉文不僅反應了嵇康對藝術審美形象認識的深化，也在在顯露出他對主體人心(情)理解的深度與關懷的深刻。[20]

---

[15] 管建華，《中國音樂審美的文化視野》(西安：陝西師範大學出版社，2006)p.195
[16] 第一難
[17] 第八難
[18] 第六難
[19] 第五難
[20] 吳冠宏，《魏晉玄論與世風新探—以「情」為綰合及詮釋進路》(國立台灣大學中國文學研究所



二、關於音樂社會功能的理解

《樂記》認為從心感情動而生，與「禮」相配的和樂，可以成為引導、培養德性的樂教，這從音樂善於移風易俗這觀念可見一斑。風俗是社會道德習慣的一種形式，「大量與人際關係相關的特定情感都在某些社會習俗和參與於此社會習俗裡相關的範式劇情中有其起源。除了與信任同類的情感(如儒家強調的誠、信)—不願欺騙(不欺)、被背叛的感覺、忠誠(忠)之外，對朋友成就的謙遜與驕傲，還有那些像忌妒、羨慕、羞愧、憤慨等負面情感，這些都可被包含在倫理相關情感的擴充名單中。」[21]習俗可以教育社會中的成員，這功能再加上和樂的配合，更能由主體內部強化善良風俗、道德教養的成果。

在《樂記》的看法裡，因為音樂可以移風易俗，所以將之與禮教並列，成為治道的一環。〈樂本〉云：「是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也。」又云：「禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之。禮、樂、刑、政，四達而不悖，則王道備矣。」這都是說，禮教的規範可以引導人民心志之定向並對人心有所節制，「樂以和其聲」，孫希旦云：「樂以養其心，而發於聲者乃和」，[22]就是說以和諧的音樂存養人的情感，使心聲平和、好惡平正。並且在行樂教時，讓音樂發揮其功能使百姓內心充滿喜樂與友愛；而遵行禮教所分別的尊卑貴賤之別卻無禍害，這就是音樂的實質。[23]禮樂之教是一種精神與行為上的道德感化教育，再加之實際層面的政令與刑罰的配合，就能保證政治、社會的治理無礙，達到民

博士論文，1997)，頁 103

[21] De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*.，p.313 “A vast array of very specific emotions concerned with personal relations may have their origins in certain kinds of social conventions and in the paradigm scenarios associated with participating in such conventions. Apart from trust and its congates─the reluctance to cheat, the feeling of being betrayed, loyalty─we might also want to include diffidence, pride in the achievements of one’s friends, and also “negative” emotions like envy, jealousy, shame, and resentment. All of these should figure in an expanded list of ethically relevant emotions.”

[22] 孫希旦，《禮記集解》，頁 977

[23] 〈樂論〉：「論倫無患，樂之情也；欣喜歡愛，樂之官也。」

心一致與社會和諧而成就王道。

嵇康對此也是不認同的，認為所謂聖人製作的能移風易俗的音樂，實質上只是一種和諧音樂而已，平和的音樂的確能使人達至平和的心境，最終成就和諧的社會秩序。但做到這一切的不是音樂中的道德情感內容與力量，而就只是音樂的和諧所致。關於音樂與移風易俗觀點的差異，除了嵇康本身對音樂的理解與《樂記》不同外，其實還有更深層的歷史政治背景。要深刻了解嵇康於〈聲無哀樂論〉中對音樂社會功能的見解，要先了解嵇康對社會文明與自然之間關係的看法；要全面了解嵇康對社會文明與自然的看法，就要將嵇康置於其所屬的時代脈絡來討論。

情感是一種感知，一種對實在價值論的層級的感知。並且，情感所揭示的實在是一種悲劇性地充滿對立的多元價值的實在。[24]所以當情感面對社會之劇變，所感知到的價值觀就會改變，然後就會要求重塑能安置情感的價值體系、社會制度與世界觀。

嵇康所主的魏晉之際，正值曹氏與司馬氏爭奪政權，「司馬氏集團打著名教的幌子，羅織罪名、誅除異己，把名教變成殘酷毒辣的權力爭奪的工具。人們被迫在自然與名教之間做出選擇。」[25]「所謂名教，它的確切涵義並不是指的儒家想，也不是指某個政治集團所推行的方針國策，而是指由長期的歷史發展所形成的一套完整的封建宗法等級制度。儒家思想以及崇儒的政策對這種制度的形成固然起了極大的作用，但歸根究底這種制度卻是人們必須生活於其中的政治倫理實體，而不是可以自由選擇的思想或政策。在中國封建社會中，名教是一種必然的不依人們的意志為轉移的社會關係，人們只能把它當作既定的事實來接受，在它的規定下參與社會生活，而絕不能否定名教，因為否定名教等於否定整個社會，

[24] De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*.p.332 “Emotions are a kind of perception─perception of the axiological level of reality. And the reality they reveal is one that is tragically rich with an irreconcilable plurality of value.”

[25] 余敦康，《魏晉玄學史》(北京：北京大學出版社，2004)，頁 300

從而也否定了自己。」[26]

我們進入情感所揭示的真實的唯一通道，就是經由那形塑我們世界觀的範式劇情。[27]但社會在歷史中會有所改變，通常外在世界先改變了，也許經由經濟、政治、戰爭、民生所引起的種種劇變，舊的範式劇情因應不了新的社會現象與新出現的情感現象，所以範式劇情就須重組或是打破。嵇康反感於名教的濫用，他欲回歸比人為建制更為自然而然的天地。價值是多元的，人情感對價值的體驗也是多元的，所以不只社會的範式劇情形塑我們的情感，反過來，情感也能為人重塑世界觀，形成新的感情劇目與對象。

所以嵇康提出「越名教而任自然」的命題，將原本社會或音樂情感中的最根本的基礎替換掉。他說：「夫稱君子者，心無措乎是非，而行不違乎道者也。何以言之？夫氣靜神虛者，心不存乎矜尚；體亮心達者，情不繫於所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。物情順通，故大道無違；越名任心，故是非無措。是故言君子，則以無措為主，以通物為美。」[28]

這是說所謂的君子，應該是心中沒有既定的是非對錯之見，而行為卻不違背自然之道的人。這麼說的道理是，精神沖虛神氣寧靜的人，內心不會存有矯造的矜持；身心通透明達事理的人，感情不會被物慾所羈絆。心中沒有矯造矜持，就能超越世俗的名教限制而任隨自然之理；情感不會被物慾所羈絆的人，就能審視並超越所謂貴賤的評價，直接通達事物的實情。物理人情皆通順，所以不會違背自然之道；超越名教約束任由真心所行，所以心中不必存有名教的是非對錯原則。所以君子以超越既定名教所規範的是非原則為出發點，以通達萬物之理為歸宿。

嵇康提出「越名教而任自然」這一著名的玄學命題，其所說的“自然”其中

---

[26] 同上註，頁 304-305

[27] De Sousa, Ronald. *The Rationality of Emotion*.，p.315 “Our only access to the level of reality that emotions reveal is through the paradigm scenarios that have shaped our world view.”

[28] 〈釋私論〉

便包含著人的真實情感，這是超越名教之上的自由情感。「情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。物情順通，故大道無違；超名任心，故是非無措，他主張人應當“顯情”而不應當“匿情”，不繫於所欲之情，就是超越名教的自然之情，故能通物情而能與“道”為一」。[29]

嵇康所做的就是將社會和諧的原則，從「名教」所規定的等級秩序，替換成一個更大的範疇，即宇宙自然。宇宙自然之道是萬物最終究的依據，宇宙之大，萬物各隨其道，自然不必再設制一狹隘的名教來箝制人心。只要人人能越名教而任自然，社會自然和諧沒有紛爭，那就不需要樂教來移風易俗了。

三、關於天人關係

天人關係是中國哲學長期以來的核心問題。天和人，是標誌神和人、自然和人、客觀規律性與主體能動性關係的一對哲學範疇。[30]歷代的哲學家皆試著對此問題提出自我的看法。「天人關係可分為「天人合一」與「主客二分」兩種模式。而「天人合一」是中國哲學的主流思潮，這思潮又可粗略分為兩類：一是儒家的有道德意義的“天”與人合一的思想；二是道家無道德意義的“道”與人合一的思想。天人合一實際上就是不分主體與客體、思維與存在，而把二者看成渾然一體。」[31]《樂記》與〈聲無哀樂論〉雖然有不同的音樂情感觀，但在天人關係的終極關懷上二者實是殊途同歸，各自從儒道的基礎立場出發，企求藉由音樂達成與天地、自然的合一，這是二者對於音樂意義認識的相同之處。

不過這裡說「藉由音樂達成天人合一」，並不是說藉由一種外在於人而存在的第三物—「音樂」，來彌合原本各自分離的兩端—天與人。將「天」—「音樂」—「人」視為各自脫離的三方，想在各自獨立的三方中尋求合一的方法與途徑，

[29] 蒙培元，《情感與理性》，頁 6
[30] 葛榮晉，《中國哲學範疇導論》，頁 589
[31] 張世英，《天人之際—中西哲學的困惑與選擇》(北京：人民出版社，1994) p.14

這樣的思維，可能會引發很多問題。

奧地利現象學音樂美學家阿爾弗雷德・舒茲(Alfred Schutz, 1899-1959)藉解釋音樂作品的時間構造問題，在肯定音樂作為一種時間的藝術的同時，也把音樂之流與人的意識流視為一物。阿爾弗雷德・舒茲完全接受柏格森(Henri Bergson,1859-1942)與胡塞爾(Edmund Husserl,1859-1938)關於時間範疇的哲學觀念，並將這種觀念運用到對音樂作品的現象學考察中來。其認為真實的時間指的是人的內在意識流所直覺體驗到的時間。人的意識流由“過去”、“現在”、“將來”所組成。各個組成部分之間是相互關聯、彼此連接、不可分割的整體。一個“過去的現在”，在剛剛成為“當下的現在”時，立即成為“過去”。但是這個“當下的現在”雖已成為“過去”，卻通過“記憶”而滯留於人的意識中與新的“當下的現在”連接在一起，形成意識中不可分割的連續。“將來”則是透過“期待”中的作用，與現在連接。在人的意識中，音樂作品作為一個音樂流，它的一個旋律、樂句、樂段，直至整個樂章，同樣是一個前後相互聯繫、相互滲透、不可分割、延綿不斷的持續過程。同意識流一樣，音樂流中同樣存在著過去、現在、將來。記憶與期待對構造音樂經驗來說，是同樣重要的。舒茲進而認為，一切音樂體驗都不涉及外部世界中的具體對象，而是源於人的內在時間流，源於意識流。體驗者於音樂經驗中是沉浸在與音樂流同步共時的自身意識流中。[32]筆者的目的在指出，音樂與人的存在是無法割裂的，沒有聽者的意識就不存在所謂的「音樂」概念。因此，人於音樂經驗中所獲得的體驗、覺知或認識，都指向了對自身生命的體驗、覺知與認識。

另一方面，對《樂記》、〈聲無哀樂論〉來說，音樂也是「客觀」地存在的，音樂的存在體現了宇宙的原理與法則。音樂之流即是宇宙生化之流。所以音樂本身就是一種特殊的存在物，同時融主客兩端、天人於一體。進入音樂經驗之中，就進入天人合一的狀態。

音樂中的天人關係也可以這樣來理解：「一羣有組織有結構的聲音之所以被稱為音樂，在於其以聲音的律動型塑我們的感知、觸動我們內在生命的韻律。音樂不只是結構而已，音樂是表達生命的綿延及情感氣蘊之形式整體。藉著不斷更新

[32] 引自于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，pp.146-156

其活動的聲響結構，音樂把我們帶進一個已轉化了的世界，這個世界不只是現實生活世界的重複與模仿，而更根據音樂本身的存在方式所建構之能夠展現真實存有的世界。因此，理解音樂，就在於掌握著音樂這種能彰顯出人與世界、人與自我之整體關係的意義。」[33]

不過《樂記》與〈聲無哀樂論〉二者，由於對於人的分析、對天道內容的認識有著些差異，因此所開展出的天人融和模式也就不同。大致來說，《樂記》希望藉由音樂中的和諧秩序，重整人內在情感的和諧秩序，並以此與天地的和諧秩序連結，由此來發揮主體參與天地造化的主動性，是以說「**聖人作樂以應天，制禮以配地。禮樂明備，天地官矣**」，聖人制禮作樂來呼應天地的法則、規律，只要在人世間完備禮樂的配置，天地法則、規律的功能就能在人世間運作。

嵇康的進路則是排除主觀情感的干擾，還給音樂純粹自然的本質。希望藉由無象之和聲，使人超越情感、智識以及名教的限制，得以達到精神虛靜，回歸自然而然的狀態，並由此洞見宇宙的真實而游心於超越之本體。不同的天人關係模式，其音樂的審美感受也就隨之而異。

《樂記》與〈聲無哀樂論〉天人合一的不同進路，可以從「聲」—「音」—「樂」三個概念的不同發展方向來具體說明之。《樂記》對這三個概念的區別是非常清楚的，「聲」就是物質聲音；「音」是有秩序的聲音組織；「樂」從藝術層面上來說是集音樂、詩歌、舞蹈為一體的綜合藝術，從文化的層面上來說，是一套關於人文、教化的政治與道德體制。從「聲」至「音」再進化到「樂」，標誌著一個人從與動物一般未開化的狀態，進入具有理性思維的“人”之狀態，最後在「樂」的體制下，人不只是一個具有工具理性的存在，還是一個具有道德理性與文化教養的理想人格之實現。

在這樣的進路中，音樂不只是聲音組織而已，它寄寓著道德與政治的理想圖像，如：

[33] 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》(台北：立緒文化，2001)p.115



鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武。君子聽鐘聲，則思武臣。石聲磬，磬以立辨，辨以致死。君子聽磬聲，則思死封疆之臣。絲聲哀，哀以立廉，廉以立志。君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。竹聲濫，濫以立會，君子聽竽、笙、簫、管之聲，則思畜聚之臣。鼓鼙之聲讙，讙以立動，動以進眾。君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣。君子之聽音，非聽其鏗鏘而已也，彼亦有所合之也。[34]

孔引達曰：「鐘聲鏗鏗然堅剛，故可以興立號令，號令威嚴則軍士勇敢而壯氣充滿，壯氣充滿則武事可立也。君子，謂識樂之情者。聞聲達事，鐘既含號令立武，故聽之而思武臣也。」[35]鐘聲鏗鏘剛健，所以適合用來當作號令，號令威嚴如鐘聲之鏗鏘，軍士們則充滿勇猛剛強之氣，如此則戰事武功可成。懂得音樂實情的君子，從聲音的聽聞便可通達事理，所以聽鐘聲自然會想起武臣。以下，石聲、絲聲、竹聲、鼓聲，不同的樂器音樂都可以為人帶來各種聯想。但這些聯想並不是隨意創造的，這些都是根據各種樂器在社會中的不同用途、各種音樂與不同階層或職位的人之關聯而來的。換而言之，音樂對人來說，乘載著整個社會、文化的意義框架與生命存在價值，所以了解音樂的人，不只是簡單的聽音樂的表象而已，「彼亦有所合之也」，就是要聽出音樂中被賦予的社會、文化意涵。

《樂記》中的「樂」不只侷限於社會、文化價值層面，它也被賦予了宇宙生化的意象，所以《樂記》中的音樂是一融合天與人、自然與人文為一體的意義載體：

是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義，合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懾，四暢交於中而發作於外，

[34] 〈魏文侯篇〉
[35] 鄭玄注、孔穎達等疏，《禮記正義》，頁 1536



皆安其位而不相奪也。然後立之學等，廣其節奏，省其文彩，以繩厚德，律小大之稱，比終始之序，以象事行，使親疏、貴賤、長幼、男女之理皆形見於樂，故曰：「樂觀其深矣。」

先王做樂的原則是，本於人的道德性情，然後考察聲音的規律與結構，使之與情感相應，並賦予節制情感的禮義之道德內涵[36]。然後同時上本於天地運行的規律，使之呈現天地陰陽二氣生化的和諧，展演五行的常規，使對立面平衡而不過，「陽主發動…感陽氣者不使放散也；…陰主幽靜…感陰氣者不有閉塞也；…使剛氣者不致暴怒，感柔氣者不至恐懼也」，[37]使陰陽剛柔在聽樂者內在處於中和、通暢的狀態並發顯於外在形貌，以此表顯天地陰陽剛柔不相侵犯的和諧秩序。再將這一套天人同律、同理的音樂，成為各級學校的教學教材，讓學生學習音樂之節奏，審視音樂之文理，[38]以約束、培養仁厚的道德。使樂律與樂器相配合，讓旋律中的五聲依序次別，以此象徵政治倫理的等級秩序。[39]在《樂記》的音樂理論中，音樂不但是特殊的聲音組織、藝術形式，也彰顯了社會、倫理的親疏、貴賤、長幼、男女之別的道德內涵，最後更融天地宇宙法則於其中，三者同為一物，於音樂之中流動。

嵇康的天人合一模式，則是走相反方向的路徑。有些學者認為，嵇康不像《樂記》那樣將「聲」、「音」、「樂」三個概念做清楚的分別，也不把「聲」→「音」→「樂」當作文明進展的方向，袁濟喜認為先秦儒家樂論代表作《樂記》，「將最基本的音樂單位聲與音及表現人思想情感的"樂"區分了開來，論述了它們之間的依次遞進關係。嵇康在這一點上恰恰是比前人倒退一步的。」[40]其實，嵇康同時身為一名音樂家與哲學家，對音樂與哲學的造詣之高，再加上《樂記》對「聲」、

---

[36] 鄭玄注、孔穎達等疏，《禮記正義》，頁 1502

[37] 鄭玄注、孔穎達等疏，《禮記正義》，頁 1503

[38] 孔穎達疏：「廣，謂增習。」「省，謂省審也」。同註 167，頁 1503

[39] 鄭玄注、孔穎達等疏，《禮記正義》，孔穎達疏：「謂使人法象五聲，是事行也。若宮象君，商象臣，角象民，徵象事，羽象物，是以象事行也。」

[40] 袁濟喜，〈關於〈聲無哀樂論〉評價問題—兼論嵇康的音樂美學思想〉，頁 46

「音」、「樂」三個概念的區分是一個那麼具有影響力的音樂思想傳統，嵇康實在不容易再在思想上有所倒退。

考察〈聲無哀樂論〉原文，發現嵇康其實對「聲」、「音」、「樂」三個概念的理解是很清楚的：「宮商集比，聲音克諧」、「聲比成音」等言，[41]與《樂記・樂本》中的「聲相應，故生變，變成方，謂之音」、「聲成文，謂之音」等言是一模一樣的思維，皆認為「音」就是「聲」在按照秩序、規律排列後組織而成的聲響結構，「音」即一般被認知的音樂，嵇康本身是個音樂家，他不可能不知道音樂的形式與表現方式，在〈聲無哀樂論〉中，就顯示了他對音樂的深入認知：「枇杷、箏笛，間促而聲高，變眾而節數……琴瑟之體，間遼而音埤，變希而聲清……齊楚之曲多重……姣弄之音，挹眾聲之美，會五音之和，其體贍而用博…」[42]在這段中，嵇康就注意到枇杷、箏笛與琴、瑟這種樂器之間音樂表現形式的差異，也注意到了齊楚之地的音樂與流行曲調之間的不同風格。再者，當嵇康提到：「然聲音和比，感人之最深者也。勞者歌其事，樂者舞其功」、[43]「是以古人知情不可放，故抑其所適；知欲不可絕，故自以為致。故為可奉之禮，制可導之樂。……故鄉校庠塾，亦隨之使絲竹與俎豆竝存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發。使將聽是聲也，必聞此言；將觀是容也，必崇此禮。禮猶賓主升降，然後酬酢行焉。於是言語之節，聲音之度，揖讓之禮，動止之數，進退相須，共為一體。」時，都顯示了嵇康也是清楚的熟知「樂」是合詩歌、音樂、舞蹈為一體的藝術形式，並與禮較配合而成樂教，禮樂成為一體，同為社會、政治的制度與倫理道德的規範。

嵇康對「聲」、「音」、「樂」三者的區別是再清楚不過了，他對音樂的思考與探討其實也是在傳統音樂思維的影響下來進行的，與傳統音樂思維有著共通的思想背景與語彙。但是他在行文之中，卻不強調三者的差別，有時甚至蓄意混用三

[41] 第一難
[42] 第五難
[43] 第一難

者。他的文章探討的是音樂的現象與本質，但文章之名，卻以「聲」來做為代表，以「聲」來表述他的音樂探討，他的目的在於：「以音樂組合的基本要素材料來涵蓋音樂，故每試圖擺落外加於聲音的其他因素(詩、舞、禮)，以顯現一種對音樂本身的自體性觀照，由於是『音』與『樂』自可分解成『聲』，乃統貫聲—音—樂而加以純粹之，遂形成『樂→音→聲』探本尋源的進路，因此嵇康將音樂的產生推源於天地陰陽之氣的匯合交感，而大不同於《樂記》的『心物交感』。」[44]

《樂記》經由「聲」→「音」→「樂」的進路，一層層的為音樂賦予人文的意義，直至天地宇宙的層面，音樂仍然是彰顯人文價值觀的表徵，天人在充滿人文價值的宇宙裡融為一體，音樂是天地生生之仁德的具體流露，在這幅宇宙圖像裡，樂教與禮教一同符應著天地的法則，形塑並促成情感秩序與理想人格的實現。嵇康「樂」→「音」→「聲」的反向進路，就是傳統道家對儒家思想的反動，將儒家思想賦予事物的人文價值一層層剝落，直至還事物本然的自然本質與樣貌，在這樣的宇宙圖像裡，人不以自我意志來為事物上色，反而是依循客觀的自然之道，在音樂中與宇宙和諧氣化和諧共振，此時天人的融合雖不是以道德情感的模式，但此時人的情感正以最自然、純粹的本真狀態來與自然宇宙合而為一，這時在音樂裡的世界則置換為另一種理想，這部分在〈琴賦〉一文裡被清楚地描繪。

〈琴賦〉雖是一篇文學著作，但其中的音樂思想是與〈聲無哀樂論〉完全謀合的，首先，嵇康在〈琴賦〉中說他的寫作動機其實也是要還原音樂的原貌：「然八音之器，歌舞之象，歷世之才，竝為之賦頌……稱其才幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似元不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。」魏晉時期的音樂審美，崇尚悲哀的淒美美感，嵇康認為這樣的審美就是不懂音樂的本質，不懂得音樂不承載情感的道理。

[44] 吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，頁 191

延續〈聲無哀樂論〉的觀點，嵇康認為：「眾器之中，琴德最優」、「料殊功而比操，豈笙籥之能倫！」就如前文所提到的，因為琴這樂器本身的特性與藝術表現形式，在琴樂的音樂經驗中觸碰到「虛」、「靜」等重要精神修養功夫，所以聽者若不是曠遠者、淵靜者、放達者、至精者，都無法理解與欣賞琴樂的美與其中的奧妙！

嵇康以琴樂代表他最理想的音樂，他對琴樂特性的描述也是符合〈聲無哀樂論〉的思想：

> 若論其體勢，詳其風聲；器和故響逸，張急故聲清；間遼故音埤，弦長故徽鳴。性潔淨以端理，含至德之和平。誠可以感盪心志，而發洩幽情矣！是故懷戚者聞之，則莫不憯懍慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不疼自禁。其康樂者聞之，則欨愉歡釋，抃舞踊溢，留連爛漫，嗢噱終日。若和平者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。

這一段已於第三章第四節—嵇康音樂情感中的天人關係中有所解釋，只是要再次強調像琴這樣的極致平和的音樂，是所有音樂的極致，是進入道的通道，可抒發、通洩內心積鬱滯留的人情滯礙。而內心哀樂好惡平和之人，則可藉由琴聲的和樂，進入清心寡慾、純樸好古、擺脫物累、與道同真的美好境界。

為了描述這個琴樂中的理想世界，嵇康從琴材梧桐木的生長環境說起，從基本材料開始，琴材就生於人煙罕至的崇山峻嶺上，受雲霧山泉、美玉寶石、祥雲鸞鳳、清風惠露等自然靈物美景的圍繞。「含天地之醇和兮，吸日月之休光」，涵攝天地純淨和諧之氣，吸收了日月精華而生。然後遯世隱居、境界極高的至人為了藉物來寄託理想，所以製作了雅琴。從面板、底板以及各部分的構造與配件、到音律的制定，都凝結了脫俗清高的山林逸氣。

不只如此，嵇康用了一些隱喻來描述彈奏琴樂時的意象，這些意象與《樂記》

中的意象大相逕庭，其曰：



> 及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發竝趣，上下累應，踸踔磥硌，美聲將興。…揚《白雪》，發《青角》。紛淋浪以流離，奐淫衍而優渥。粲奕奕以高逝，馳岌岌以相屬。沛騰遌而競趣，翕韡曄而繁縟。狀若崇山，又象流波。浩兮湯湯，鬱兮峩峩。怫忄胃煩冤，紆餘婆娑。陵縱播逸，霍濩紛葩。

嵇的隱喻是建立在音樂的實際結構上，當開始調弦，五聲音階中的角、羽聲迸發，宮、徵聲相互驗證，一會兒交替發生，一會兒一起彈奏，徽位上下移動和聲相應。聲音多變而響亮，美妙的音樂即將興起。高雅的琴曲《白雪》播揚，《清角》嘹亮。琴聲琳瑯而悠揚，音樂繁富厚實而異常優美。如閃光的流星在天際消逝，如連綿的高山在奔馳起伏。五聲競相爭發，音色華美而豐贍。樂曲的形象如同志在高山，又像志在流水。浩大寬博，意境巍峨。有時蘊積不散，曲折多繁。琴聲激越奔放，如水流瀉下，又似繁華盛開。[45]

此段嵇康用在天際消逝的流星閃光、奔馳起伏的連綿高山、奔瀉激越的流水、盛開的繁花等自然景象來描述琴樂的音色與音符律動。這是用自然景象的隱喻賦予琴樂一種超脫人世的自然美景世界，在這些隱喻的指引下，文學描述的意象與音樂元素的意象融合，音樂朝向隱喻的方向被理解，音樂中的世界宛如不受人事干擾的仙境一般。

嵇康在另一段中，是這樣描述演奏琴時的指法與技巧：「或摟批擽捋，縹繚潎洌，輕行浮彈，明嫿睽慧，急而不速，留而不滯，翩綿飄邈，微音迅逝。遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。」摟批擽捋，皆手撫弦之貌，彈琴的四種指法。摟，就是抹這指法。批，反手擊弦。擽，擊彈。捋，

[45] 白話翻譯參考崔富章注釋，《新譯嵇中散集》，頁 115

輕滑。縹繚潎洌，形容四種指法彈弦發出的四種琴聲。輕行浮彈，即信手輕彈，此時音樂明快美好。演奏技巧上，有時節奏迅疾而不緊迫，有時節奏緩慢而不停滯，琴聲連綿飄向遠方，微妙的聲音隨即消逝。站在遠處聆聽，像鸞鳳和鳴遊戲於雲中；近處細聽，宛如百花盛放笑迎春風。[46]

嵇康賦予給琴樂的世界景象與《樂記》的是那麼的不同，《樂記》天人合一的圖象是：「天高地下，萬物殊散，而禮制行矣；流而不息，和同而化，而樂興焉。春作夏長，仁也；秋斂冬藏，義也。仁近于樂，義近于禮。」[47]「天地訢合，陰陽相得，煦嫗覆育萬物。然成草木茂，區萌達，羽翼奮，角骼生，蟄蟲昭蘇，羽者嫗伏。毛者孕鬻，胎生者不殰，而卵生者不殈，則樂之道歸焉耳。」[48] 天地生生不息的造化之流是樂的形上根源，春生夏長之仁德近於樂的精神，音樂雖也歸根於萬物生生不息、欣欣向榮的一片盎然生意之中，但主體在音樂之流中，不僅樂完整自身德性，更要能參與造化之功。其情感是道德式的，樂與禮是不可分的整體。

但嵇康所營造的圖像是一種生意盎然、變化萬千的自然世界，人在音樂中優游，就如同在自然世界中優游一般，一切是那麼自由、歡逸，沒有禮樂之教的束縛，也沒有沉重的道德包袱與使命，天人於純真、自然而然的狀態下合而為一。最後的目的就是要：「凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮為好仇。餐沆瀣攜帶朝霞，眇翩翩兮薄天游。齊萬物兮超自得，委性命兮任去留。」乘著旋風與列子作伴一同到傳說中的仙山去休憩，以露水為餐披朝霞為衣，自由翱翔於天地之間，齊同萬物超然自得，隨性命規定任生命自去自留。這是一種於琴樂中藉著音符自由的流衍，於怡然自得的音樂經驗中，脫落人情的負累，超脫於人事束縛與規範之外，委任自然之道的變化，達到精神之無上自由的境界。

[46] 白話翻譯參考崔富章注釋，《新譯嵇中散集》，頁 119-120
[47] 〈樂禮〉
[48] 〈樂情〉



第五章

以《谿山琴況》說明《樂記》與〈聲無哀樂論〉音樂理念的影響

這一章旨在以《谿山琴況》為例，說明《樂記》與〈聲無哀樂論〉二者所建構的音樂情感意義，在後代的音樂發展中，如何成為其實踐的基本審美原則，並如何的被具體化於實際的技法操作之中。[1]

第一節 《谿山琴況》對《樂記》音樂理念的發揮

一、音樂對心性的存養

《樂記》的音樂思維，是以西周禮樂制度下的雅樂為音樂範本而建立的。[2] 隨著春秋戰國禮壞樂崩，雅樂開始散失。雖然後代各朝在音樂政策上，均力圖藉由雅樂器的複製與考證、樂律的制定、制度的模擬與樂人的傳承來復興所謂的正統

[1] 《谿山琴況》一作《溪山琴況》，明末清初琴人徐上瀛所著。徐上瀛，號青山，參與抗清活動失敗後，改名為珙。《谿山琴況》是中國音樂美學及琴學上的代表鉅作，據蔡仲德考據，《谿山琴況》作于明崇禎 14 年(1641)，後輯入氏著《大還閣琴譜》(1644)。(關於徐上瀛其人其時與《谿山琴況》成書的相關歷史背景研究，請參看蔡仲德，〈《谿山琴況》試探〉一文，載於《音樂研究》，1986：2 pp.69-82)。一般認為《谿山琴況》的價值在於其融儒道美學思想於一體，並集前代琴學之大成而提出有理論深度的琴學美學。如李美燕認為：「在徐珙之前，中國的琴學林林總總，不勝枚舉，如〔宋〕朱長文《琴史》及明成祖敕撰《永樂琴書集成》，皆載有古琴之歷代彈琴人物、聲律、琴製、琴徽、琴絃、曲調、指法、詩文、軼事、雜錄…等。然不少內容皆是傳鈔舊說，罕見新意。至於琴論方面或僅短篇，或僅零星散見的片言隻語，直至《谿山琴況》才將琴學美學的觀點提昇到具體的理論層次。」(見氏著〈徐珙《谿山琴況》中「和」況之美學意涵研究〉，《藝術學報》，74：2004,8 p.44) 基於這個原因，故此章選定《琴況》作為說明的例子。

[2] 「雅樂」定義，據陳暘《樂書‧卷一三三‧〈序俗部〉》所云：「俗部者流，猶九流雜家者流，非朝廷所用之樂也。存之不為異，去之不為損，民間用之。」指宮廷於祭祀、朝會、禮儀、宴饗中所用之樂，而與民間音樂相對。

古樂。但於實際的歷史發展中，雅樂已不可恢復。據許之衡的研究，漢代屬于雅樂尚存而俗樂日盛的時代，魏晉至隋為雅樂俗樂雜亂時代，唐代則為俗樂大盛，雅樂混入俗樂的時代。[3] 猶有甚者，據沈冬教授的研究，自晉永嘉以下，迄於隋初二百八十餘年間，胡樂大舉進入中原，而產生雅、胡、俗三樂急遽交化的情況。由於北朝薰習胡風，不但「以胡入俗」，更有「以胡入雅」的情形。[4]

由於雅樂實質內涵的喪失，雅樂作為一種樂種，只剩下名義上的指稱作用，而無法繼續承載《樂記》所建構的倫理與宇宙和諧秩序的功能與意義。在雅樂逐漸式微的過程中，雅樂原本所具有的意義，轉而由琴樂來承擔。

從《詩經》、《尚書》、《國語》的記載來看，先秦時期主要以琴瑟並論，琴瑟作為雅樂的一部分，其功能主要作為宗廟儀典、賓客饗宴、祭祀追悼、抒情詠歌之器。[5]《尚書‧虞書》曰：「夔曰戛擊鳴球，搏拊琴瑟以詠，祖考來格，虞賓在位，群后德讓。下管鞀鼓，合止柷敔，笙鏞以間；鳥獸蹌蹌。＜簫韶＞九成，鳳皇來儀。」琴瑟同時作為祭祀時的樂器之一，並伴以詩歌吟詠。而在《詩經》中琴瑟並提，除了作為饗宴賓客之用外，多是形容夫妻、男女之愛慕、和諧情感。

但在《左傳》裡，琴瑟已有明顯與君子之修為相關的言論出現，《左傳‧昭公元年》：「君子之近琴瑟，以儀節也，非以慆心也。」楊伯峻注：「儀節謂禮義禮節。」[6]君子學習琴瑟等樂器不是為了娛樂使心神激動，而是以道義、禮節等來修養內心與節制外在行為。在先秦儒家的著作《論語》中，雖未提及“琴”字，但在〈陽貨篇〉，孔子到武城聽“弦歌”而笑曰：「割雞焉用牛刀？」子游對曰：「昔者偃也聞諸夫子曰：『君子學道則愛人；小人學道則易使也。』」[7]“弦歌”雖未明言是何種弦樂器，但「瑟可歌，琴當亦可歌。弦歌之弦，非琴瑟而何？」

[3] 許之衡，《中國音樂小史》(台北：商務印書館，1968)pp.18-23
[4] 沈冬，〈由雅、俗、胡之交化論晉室南遷至隋初之音樂發展〉，收入《陳奇祿院士七秩榮慶論文集》，p.170
[5] 李美燕，《琴道之思想基礎與美學價值之研究》(高雄：麗文文化，2003)p.55
[6] 楊伯峻，《春秋左傳注》(台北：漢京文化事業有限公司，1987)，頁 1222
[7] 《論語》17.4

[8]所以早在春秋時期，琴已初步具有倫理道德之本位意義，並「主要執行兩項功能：一是士大夫的存在方式；二是士人的身分象徵。」[9]

成書於漢代的《樂記》，總結了音樂與樂教的功能，賦予音樂無所不包的意義，從修身理性、社會和諧以致天人和諧皆是音樂所能發揮功用的領域。雖然雅樂崩壞，但樂教的精神被保留在琴樂之中綿綿續存。在漢代，琴樂的突出與哲理的建構是一個鮮明的標誌，琴樂代替雅樂成為知識分子的象徵，漢代典籍有云：「**大夫無故不徹縣，士無故不徹琴瑟**」，[10]卿大夫能夠擁有樂懸，而知識分子——士階層則是以琴為身分表徵，由於對音樂之修身功能的重視，除喪禮外，不能一日不彈琴。「**夫遭遇異時：窮則獨善其身而不失其操，故謂之"操"。…達則兼善天下，無不通暢，故謂之"暢"**」，[11]琴曲中常以"操"或"暢"取名，桓譚對樂曲名稱亦賦予了道德的意涵，以"操"取名者，取其獨善其身不失其操守之意；以"暢"取名者，取其通達之時兼善天下，善行、德行暢行無礙之意，果真是將道德的範圍擴充至極致。「**昔伏羲氏作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也**」[12]，蔡邕將琴的製作付托於伏羲氏，並直言琴的首要功能就是修身理性，返回天真美好、無絲毫邪僻的狀態。

劉向總論琴樂的功能，將之歸為七類：「**凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美風俗，四曰妙心察，五曰制聲調，六曰流文雅，七曰善傳授。**」[13]「明道德」可以歸類於個人德性修養，「妙心察」指的是琴樂使人感官知覺與審美體驗趨於敏銳、細膩，如同《樂記》所說的音樂使人「耳聰目明」，這兩項皆是屬於個人領域內之事。而「美風俗」則是屬於移風易俗的音樂社會功能之類，「流文雅」、「善傳授」都可指樂教的文化影響之傳播，三者皆屬於音樂的社會運

---

[8] 楊時百，《琴學叢書・琴學問答》卷一
[9] 王耀珠，《谿山琴況探賾》(上海：上海音樂出版社，2008)，頁 127
[10] 《禮記・曲禮下》
[11] 桓譚，《新論・琴道》
[12] 孫星衍輯(校補)，蔡邕，《琴操》(清：吳縣朱氏槐廬家塾平津館叢書，1885),p.1
[13] 劉向，《琴說》

用。而「感鬼神」則屬於天人關係之類。[14]最後，比較特殊的是「制聲調」指的是樂曲的創作，這則是純屬藝術創作的層面。[15]

總觀劉向《琴說》的鼓琴七例，其範圍包含個人修養、社會教化、天人關係三個領域，這些都是《樂記》所探討的範圍，但這些漢代文人著作的立論，不管是理論的廣度或深度，都沒有出於《樂記》的系統。即使提到創作聲調、樂曲，但對實際操作彈琴的技術層面，多付之闕如。琴樂負載著修身理性、治國平亂、調合宇宙秩序的意義，這種觀點一直是琴道的主要論述，而被不斷地重述，《谿山琴況》的價值在於，補充了實際操琴的技術論說，將《樂記》所建構的意義理論與琴樂的技藝操作結合為一，使得抽象的義理找到一個實現的途徑。[16]

第二章指出，《樂記》認為人心是「天生而靜」的，即情感原本是屬於不受外物影響的平衡狀態，但心感物而動，物至而智知，人以感官知覺、認知能力對外物進行認知、判斷後，就產生了所謂的好惡等情感反應。感於物而動是性之欲，即天生而靜的人性有一種向外實現自己的欲望，而情感即是天生而靜之性實現自己的途徑。情感產生後需要尋求平衡點與秩序，情感的秩序與平衡處就是情感主體自主能力的彰顯，也是「情」之「理」的所在。根據「以類相動」的存有原理，想要使情感保持秩序以及觸發情感的自主能力，就要以和諧的音樂來陶冶、存養

14 根據漢代天人感應與人副天數的思維，桓譚與蔡邕皆將琴的形制與天文曆數、四時相配，以桓譚的《新論・琴道》為例：「琴長三尺六寸有六分，象期之數；厚寸有八，象三六之數；廣六寸，象六律。上圓而斂，法天；下方而平，法地；上廣下狹，法尊卑之禮。」這是說琴面長為漢制三尺六寸六分，是效法一年三百六十六天；厚度為一寸八分，是取一年天數有三有六；寬六寸，是效法六律，實則是以六律代表十二律呂。面板中間隆起兩底邊向內收的形態是效法穹天，底板方正平直是效法地表；將琴頭豎直立起，琴頭寬琴尾窄是象徵上下之尊卑。由此，從天文曆數到地理現象，其中包含著人倫的尊卑之禮。

15 「"制聲調"，第一次將聲調創作作為音樂文化的重要內容，……由於《樂經》的亡佚，漢人的音樂重建工作在官方，有河間獻王的《樂記》理論工程，在文人，有琴論的系統建設。在實際音響方面，許多漢代琴樂作品湧現，故而有制聲調一說，我們從嵇康的〈琴賦〉所列舉的漢魏之際所宜演奏的曲名，可以反觀漢魏之際琴曲的成就，當是劉向提出"制聲調"功能的主要依據。也說明當時的琴樂，在音樂創作方面應當已經處在主流品種的地位了。」參見王耀珠，《谿山琴況探賾》，頁 128

16 「明代琴論的特點，對琴的技藝問題不再迴避。這也是琴樂高度發展時期的一個象徵，琴人在審美上的自信，不再受技術困擾，而且在理論上解決了形上的音樂與形下的技術之間相成相濟的關係，從而表現出對技術問題高度的重視。虞山派領導了明代的琴樂的器樂化運動之後，古琴音樂達到了一定的高度，沒有技術的支持是很難實現的，因此，作為虞山派琴家的代表人物，認識到僅僅玄談於音樂無益，把技術問題作為一項重要的審美鑑賞內容加以規定，這是一種真正的進步。」見王耀珠，《谿山琴況探賾》，頁 92

情感，使之維持平衡秩序，恢復天性之「靜」，不役於物，自為主宰。

《谿山琴況》可以說是完全接受、直接承襲《樂記》的音樂心性論的思維，《琴況》第一況即是「和」況，「和」況被置於首要位置而且篇幅最長，可見「和」況是《琴況》一文的核心。「和」況曰：「**稽古至聖，心通造化，德協神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之為琴。其所首重者，和也。**」《琴況》是一篇琴論專文，其二十四況可分為三類：一是美學概念的提出，如，和、靜、雅、古、清、淡…等況；二是音色審美的區判，如，麗、亮、采…等況；三是技巧層面、表現方式的實踐，如，輕、重、遲、速、溜、堅…等況。不管是哪一類，對技巧的實踐方法是非常重視的，篇幅也相當多，關於抽象美學概念的實現需要技巧的落實，對於音色審美的達就也需技巧的支撐。提到這些是想指出，雖然《琴況》提出了中心思想，但並沒有在理論上做純概念的建構，反而是花了幾乎所有的篇幅在說明如何在演奏技巧上達到美學與審美上的理想。

現在回到「和」況，此況開頭短短幾句話就概括了《樂記》整體的音樂理論，其曰聖人「心通造化、德協神人」，此便是《樂記》在音樂中所呈現的天人關係，聖人所體認的音樂是通於造化的，聖人所成就的天人和諧關係是以德性為本的。所以製作琴的目的在於「理一身之性情」，從調理個人自身性情之理序出發，到「理天下人之性情」，擴展到使琴樂諧調社會、國家眾人性情的秩序。而貫通個人、社會、天人三個層面的核心觀念即是「和」，換句話說，要達致這三個層面的理想就是要靠「和」來完成。這是《琴況》對《樂記》音樂理念的繼承，而其對《樂記》理念的進一步發展就是，《琴況》將實現個人情感、社會情感、天人關係的和諧概念，具體的以技巧來說明。

歷代以來，在音樂元素上對「和」做說明的文獻不少，但在調音與演奏技巧層面上仔細說明「和」概念的就屬《琴況》為第一了。《琴況》的「和」有兩層次：第一為樂器本身的和諧，第二為人與樂器之間的和諧。首先，「和」況曰：

和之始，先以正調品弦，循徽諧聲；辨之在指，審之在聽，此所謂以和感，以和應也。和也者，其眾音之竅會，而優柔平中之櫜籥乎？論和以散和為上，按和為次。散和者，不按而調。右指控弦，迭為賓主，剛柔相濟，損益相加，是謂至和。按和者，左按右撫，以九應律，以十應呂，而音乃和于徽矣。設按有不齊，徽有不準，得和之似，而非真和，必以泛音辨之。如泛尚未知，則又用按復調，一按一泛，互相參究，而弦始有真和。

樂器本身的和諧，要靠調音使眾弦取得彼此間和諧的聽覺關係與秩序，這也是落實《樂記》所說的：「聲成文，謂之音」。古琴有七條弦，根據彈奏方式不同而有三種基本音色：只以右手撥動琴弦取音稱為散音、右手撥弦加上左手按弦配合稱為按音、右手撥弦但左手只以指腹輕觸徽位而未按實稱為泛音。

《琴況》認為古琴調音以散音相校為上，以散音調弦是以最常用的正調為基準來調整每條弦之間的相對音高的協調。所謂正調是指下徵調，即以低於宮音的徵音作為第一弦起始音，然後古琴七條弦的音高依序為 g(下徵)、a(下羽)、c^1(宮)、d^1(商)、e^1(角)、g^1(徵)、a^1(羽)，[17]根據每條弦音之間的音程關係來校正其相對音準，所以說和是「眾音之竅會」，以前音校正後音，是所謂「迭為賓主，剛柔相濟，損益相加」。

再來是按和，按和是指左手以大拇指按九徽、無名指按十徽，「先散挑七弦，大指按九徽打四弦應是也。……次散挑六弦，名指按十徽勾四弦應是也。」[18]左右手配合是謂「左按右撫」，而中國音樂有十二律，律分陰陽，陽稱律，陰稱呂，「以九應律，以十應呂」為互文，不是說九徽一定為陽、十徽一定為陰。如果按和還無法使音全調準，就以頻率最純粹的泛音來互相參照，使每條弦取得相應的音準。

[17] 古琴在古代沒有絕對音高，琴弦又是蠶絲做的，易受溫度濕度影響，所以音高皆是隨曲意、溫度氣候、演奏時的環境、心態而定，唯有音與音之間的音程關係是固定的，不同的調其音程的排列組合也隨之相異。本文中的音高是借用現代西方音樂絕對音名的概念來命名，重點仍在音與音之間的音程關係。

[18] 《西麓堂琴統・調弦法》

第二，人與樂器間的和諧，指的是靠演奏的技巧來取得人琴合一。這也是有層次的，第一層謂之「弦與指合」指的是指法的熟練，《琴況》曰：「夫弦有性，欲順而忌逆，欲實而忌虛。若綽者注之，上者下之，則不順。按未重，動未堅，則不實。故指下過弦，慎勿鬆起，弦上遞指，尤欲無迹；往來動宕，恰如膠漆，則弦與指和矣。」弦有其特性，按音需扎實，也要順弦之特性使之配合曲意。「綽」、「注」、「上」、「下」皆是左手指法，各有操作方向之不同，所以呈現出來的力道、重音與風格也都不同，所以如果錯用則不順。左手用指的重點在於按音要扎實，所以要按重但不用蠻力壓死、移動時要堅定。在不同條弦之間移動過弦時，手指不要浮起，也不要製造出雜音，是為「弦上遞指，尤欲無迹。」左手在操彈之際，沒有誇張的手勢，也沒有不熟練的停頓，弦就像與手指如膠似漆一般的密合，這就達到指與弦和。

第二層謂之「指與意和」，指的是指法與音樂的配合得當，《琴況》曰：

> 音有律，或在徽，或不在徽；固有分數已定位，若混而不明，和于何出？篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微，若紊而無序，和又何生？究心於此者，細辨其吟猱以諧之，綽注以適之，輕重緩急以節之，務令宛轉成韻，曲得其情，則指與音合矣。

指法與音樂的配合得當又分兩個層次：第一，要把樂曲的音彈準，樂音都有其音律上之數理，有時在徽位上，有時不在徽位上，所以譜上會以徽分來註明之，[19]如果連最基本的音準都混雜不明，音與音之間沒有合諧關係，「和」要從何而來？第二，音彈準後，要把樂曲的眉目章法處理清楚，一整篇樂曲有其結構上的分句、

[19] 古琴有十三徽，分別標誌著十三個泛音點，這十三個泛音是由三分損益律與純律計算而得出。十三個徽位可用泛音彈，也可按彈，但在徽與徽之間也有音存在，此時就以徽分註明之，所謂徽分就是在兩徽之間以十等分除之，如七徽至八徽之間，在十分之六的地方有明確的音高，就稱此音是七分六…以此類推。

法度，一句樂句之中也有樂句的節奏時值，[20]一個音也有其關鍵竅門，是謂「**篇中有度，句中有候，字中有肯。**」要搞清楚這些細節，使分句、音群結構合理，然後加上吟、猱、綽、注等裝飾的指法，並理清樂音強弱的輕重音處理與節奏快慢的調配，這樣曲子的韻味才會流露出來，樂曲得到適當的表現，才是指與音和。

第三層謂之「音與意和」，意即音樂充分表達精神的意念。《琴況》曰：「**音從意轉，意先乎音，音隨乎意，將眾妙歸焉。故欲用其意，必先練其音；練其音，而後能洽其意。**」意念對於樂曲的詮釋有所掌握，但卻需要技術層面的配合，才能將意念完全表達，所以說欲用其意，必須在音樂技巧與樂曲結構層次上極其熟練，音樂熟練了，才能「音隨乎意」—樂音充分表達意念之所向，使音樂與心意相和諧。要如何練音？例如：右手的彈弦，雖講求手指之勁力但卻不暴虐，輕靈時卻不虛浮無力，速度快時不急促，速度慢時不拖遝。左手按弦，吟猱等左右搖動的指法要恰到好處，不過分裝飾但圓轉無所滯礙。綽注等滑音指法到了取音定位後，還要可以再引申。總之，使音樂迂迴曲折，樂音聽起來雖然疏散但實際上卻是緊湊的；使音樂有抑揚頓挫，聽起來似乎有中斷處但卻又連綿不絕。這都是以音樂最細膩的表現應於最深微難測的意念。

由此三層一步步展開，即可達到人與樂器之間的和諧，而人與樂器之間的和諧又是透過指法與音樂的熟練度來表現人的精神意念之動向。但是，《琴況》最後點出，雖然技巧是十分重要的事情，但琴學的精義：身心的優閒安定、太和之氣隨琴樂鼓蕩宣暢，心手相通之理，還是必須由中和的性情來悟入，如果以為技

[20] 「句中有候」一句，何謂「候」？《後漢書‧律曆志》云：「**候氣之法，為室三重，戶閉，塗衅必周，密布緹縵。室中以木為案，每律各一，內庳外高，從其方位，加律其上，以葭莩灰抑其內端，案曆而候之。氣置者灰動，其為氣所動者其灰散**」,「候」是從「候氣之法」而來的，古代將音樂與曆數視為同一事，音律有十二律，一年有十二月，每個月都有相應的律呂，在重重隔絕、封閉的密室中，放上十二張桌子，每張桌子皆按其方位放置，且於其上置一律管，每管之中再添放蘆葦內膜燒製而成的灰末，等到相應的節氣到來，相應的律管中之灰就會因氣動而飛散，這就是所謂的候氣之法。「候」原為動詞等候之意，後來「也慢慢的從一個動詞而引申出名詞的意思來，即“氣”的微小變動而產生的徵候。……或許就可以把青山所說的“氣候”理解為“在樂曲氣息的流動變化中自然顯示出的節奏時值”……這種因氣息而定的節奏時值有兩個特徵：第一，它不同於固定的節拍。…“氣候”所表現出的時值就如同人的呼吸長度，會隨著人內心情緒的變化而有細微而自然的變化，因此，即有定又無定。第二，盡管這種因氣息變化而定的節奏時值和演奏者關係甚大，但“候”在青山眼裡屬於樂曲本身。」引文參考徐上瀛著、徐樑編著，《溪山琴況》(北京：中華書局，2013)，頁 51-52

巧就是全部，或以為琴樂講的就只是技巧的練達，那麼希聲之太音，音樂之古道時間越久就失傳越多了。[21]



二、雅俗之辨

講到音樂的古道，就要提到「古」況了，《琴況》也繼承了《樂記》中的雅俗之辨。《樂記·魏文侯篇》:「魏文侯問於子夏曰:『吾端冕而聽古樂，則唯恐臥；聽鄭衛之音，則不知倦。敢問古樂之如彼何也？新樂之如此何也？』」就《樂記》記載，於戰國時期就已有鄭衛之新樂與古樂的現象出現了，以《樂記》中針對音樂的部分來論，所謂的雅、頌之古樂與鄭衛之音的差別在於：「先王恥其亂，故制雅頌之聲以道之，使聲足樂而不流，使其文足論而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、節奏足以感動人之善心而已矣，不使放心邪氣得接焉。」[22]重點就是，雅頌之古樂是音樂的各種元素不過度發展並和諧共構，聲調足以讓人感到快樂而不至於流蕩放縱，使得與樂相配的詩文足以辨明倫理而不止息，使得音樂結構的曲折平直、繁複簡單、纖細飽滿、節奏韻律之變化，足以感動人的善心，而不使放縱之心與邪曲之氣來影響人們的音樂。《樂記》的美學理論是佔大多數的，但對實際音樂的描述卻是篇幅較少的。

《琴況》在這部分正好補充了一些說法，「古」況云：「《樂志》曰：『琴有正聲、有間聲。其聲正直和雅，合於律呂，謂之正聲；此雅頌之音，古樂之作也。其聲間雜繁促，不協律呂，謂之間聲；此鄭衛之音，俗樂之作也。雅頌之音理，而民正；鄭衛之曲動，而心淫。然則如之何而可就正乎？必也黃鐘以生之，中正以平之，確乎鄭衛不能入也。』」《琴況》引用宋代陳暘的《樂書》之說，用合不合於律呂來分別雅頌與鄭衛之音，合於律呂即是正聲、雅頌之音；不合於律呂即

---

[21] 「要之，神閑氣靜，藹然醉心，太和鼓鬯，心手自知，未可一二而為言也。太音希聲，古道難復，不以性情之中和相遇，而以為是技也，斯愈久而愈失其傳矣。」

[22] 〈樂化〉

是間聲、鄭衛之音。

但何謂“間聲”？沈括云：「變宮在宮、羽之間，變徵在角、徵之間，皆非正聲，故其聲龐雜破碎，不入本均，流以為鄭衛，但愛其清焦，而不復古人純正之音。唯琴獨為正聲者，以其無間聲以雜之也。」古代以宮、商、角、徵、羽五聲音階為五正聲，雖然十二律系統早已健全，七聲音階也早已出現，但由於七聲音階中出現的變徵(F)與變宮(B)兩音，會造成不諧和的半音音程，再加上十二律並非平均律，所以變徵、變宮二音會使得音階變得複雜。從正面來說，會增加音色的豐富性與層次性；從負面來說，這樣的音程因為不是最和諧的音程，所以音樂不易使人情感、情緒平和，所以強調雅頌之音與音樂心性論重要性的論述會較重視五正聲，如雅樂與古琴；而鄭衛等俗樂、流行音樂欲追求情感、情緒的表現力與渲染力則會偏好七聲音階。

音階為雅正的根本，只要媚耳通俗的“間聲”不入於樂曲，則其風格就是古淡的大雅之作。在「雅」況中，《琴況》把古琴所表現的雅稱為“大雅”：「古人之於詩，則曰“風雅”；於琴，則曰“大雅”。自古音淪沒，即有繼空谷之響，未免郢人寡和；則且苦思求售，去故謀新，遂以弦上做琵琶聲，此以雅音而翻為俗調也。為真雅者不然，修其清靜貞正，而藉琴以明心見性。遇不遇，聽之也；而在我足以自況，斯真大雅之歸也。」《詩》本為風謠，所以《詩》之雅稱為風雅，此處稱琴之雅為大雅是形容其為極致之雅。但在明末《琴況》的年代，古琴經過唐朝胡樂極盛琴樂極衰的時期，也經過明朝大量創作琴歌以娛樂的時期，所以會有雅音翻為俗調的感嘆。但《琴況》仍舊把“雅”視為最高價值，並與倫理學連結，認為真正的雅是藉琴樂來明心見性，修養清靜端正的性情。

第二節《谿山琴況》對〈聲無哀樂論〉音樂理念的發揮



一、對技藝的重視

在《樂記》提出「德成而上，藝成而下」的審美判準之後，[23] 這種重德性培養的音樂觀，也影響著琴樂的發展。除了第一節提到劉向的《琴說》、桓譚的《琴道》、蔡邕的《琴操》外，還有《白虎通義•禮樂》曰：「琴者，禁也。禁止淫邪，正人心也。」[24]禁，即《樂記》所言不使放心邪氣得接焉。應劭《風俗通義•聲音》也云：

> 雅琴者，樂之統也，與八音並行。…以為琴大小得中而聲音和，大聲不諠人而流漫，小聲不湮滅而不聞，適足以和人意氣、感人善心。故琴之為言禁也，雅之為言正也，言君子守正以自禁也。…是以古之聖人君子慎所以自感，因禁邪之適故近之，閑居則為從容以致思焉。如有窮困，其道閉塞不得施行，及所有通達而用事，則著之於琴以杼其意，以示後人。[25]

雅琴是音樂的正統，與雅樂併行，琴體大小適中所以音量也適中，大聲不致喧嘩鼓譟，小聲不致難以聽聞，剛好可以感動人之善心、使人意氣和諧。《風俗通義》訓雅為正、訓琴為禁，所以雅琴二字代表君子以正道自我持禁，無論窮困還是通達，皆以琴自抒己德。這些種種都看出完全是《樂記》理論的再述。

由以上各段引文大致可見，不斷被重複的是琴樂的教化功能，而琴藝部分的理論則是相對闕如的。相較於這些言論，《琴況》在這部分則有著長足的進展，這種進展，可部分歸功於嵇康的音樂思想。首先，嵇康「聲無哀樂」的主張，排除附加於音樂之上的道德評斷，客觀的審視音樂的本質與其在藝術上的審美價

[23] 〈樂情〉
[24] 班固等撰，《白虎通》(台北：商務印書館，1966) p.63
[25] (台北：中華書局，1981)卷六 p.4

值，因而有〈琴賦〉一文對彈琴指法與技巧的描述。

在第四章第三節提到嵇康於〈琴賦〉中這樣描述演奏琴時的指法與技巧：「或摟批擽捋，縹繚潎洌，輕行浮彈，明嫿瞭慧，急而不速，留而不滯，翩綿飄邈，微音迅逝。遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若眾葩敷榮曜春風。」摟批擽捋，皆手撫弦之貌，彈琴的四種指法。摟，就是抹這指法。批，反手擊弦。擽，擊彈。捋，輕滑。縹繚潎洌，形容四種指法彈弦發出的四種琴聲。輕行浮彈，即信手輕彈，此時音樂明快美好。演奏技巧上，有時節奏迅疾而不緊迫，有時節奏緩慢而不停滯，琴聲連綿飄向遠方，微妙的聲音隨即消逝。站在遠處聆聽，像鸞鳳和鳴遊戲於雲中；近處細聽，宛如百花盛放笑迎春風。

當然，嵇康對技巧的描述可能因受限於文體，或因志本不在此，所以只是稍稍提及，未詳加細述，但他於"亂"中對「良質美手」—技藝高超之人的讚嘆，[26]以及他自身的琴藝造詣，都在在表示他對「藝」的重視。

《谿山琴況》總共有二十四況，其間有比較偏重提出一個美學概念的，有偏重表達樂音表象審美的，也有單純就技巧而論技巧的。但不管是哪一種，每況之中一定都會談到如何達到美學概念與審美標準的技巧途徑，試舉例之，表達美學概念的「清」況，「清」的意義在音樂中可有「清實」、「清淡」、「清朗」、「清淨」、「清雅」之意。所以「清」況曰：「語云：『彈琴不清，不如彈箏』，言失雅也。故清者，大雅之原本，而為聲音之主宰。」把琴樂跟箏樂對比，突顯出與其他樂器的本質差別，琴音域低、音量小，音樂表現形式與其他樂器相較顯得清淡，所以琴除了和瑟、琴簫相配外，無法與其他樂器合奏，因為在音量上馬上會被蓋過去，對於不習慣聽琴樂的聽眾而言，很容易被其他種類的樂器風格、美感吸引。但這也就是琴的特色，本不為娛樂服務，所以清清落落的反而可以突顯其清雅的特色。

以上是對琴樂美學在概念上的論述，但《琴況》對美學概念的描述不僅於此

[26] 亂曰：「愔愔琴德，不可測兮；體清心遠，邈難極兮。良質美手，遇今世兮；紛綸翕響，冠眾藝兮。識音者兮，孰能珍兮；能盡雅琴，惟至人兮。」

打住，接下來九成的篇幅皆是教人如何於實際操作中達到清的狀態。首先，先總括的提出一些綱要：「地不僻則不清。琴不實則不清。弦不潔則不清。心不靜，則不清，氣不肅則不清。」「清」況的描述是一步步從客觀條件談到主觀條件，遠離吵雜的環境；琴的木板要用良材而且內膛腔體要仔細製作，琴才能發出扎實、清亮的聲音，而不會使琴音渙散發空；琴弦要保持潔淨。這些都是琴樂之清的客觀基礎。然後心緒要保持清淨、無雜念，神氣要恭敬肅穆，則是「清」的主觀條件。

接著就就實際操作來論「清」：一是運指之清，二是曲調之清。先來看運指之清：「而指上之清尤為最：指求其勁，按求其實，則清音始出；手不下徽，彈不柔懦，則清音并發；而又挑必甲堅，弦必懸落，則清音益妙。兩手如鸞鳳和鳴，不染纖毫濁氣；厝指如敲金戛石，傍弦絕無客聲。此則練其清骨，以超乎諸音之上。」這其中又有層次，第一層，右手彈弦要有勁力，左手按弦雖不壓死但要按實，使弦貼緊琴面，這樣才能使清音始出。然後第二階段，「手不下徽，彈不柔懦」，徐上瀛在他自己的著作中這樣解說：「若下三四徽彈者，則其聲已近萎靡，又焉能得此清響」、「又須一徽內勾弦，則亦得中和之聲。」[27]這是指右手彈弦不要低於一徽，因為弦有弦的張力，但琴的有效弦長差不多在一百公分左右，只有接近岳山之處弦的張力才夠，若是低至三四徽，聲音就太過柔軟，這樣出來的聲音就不夠扎實，所以理想上右手應該在岳山與一徽之間下指，這樣才能使清音并發。

第三層次：「挑必甲堅，弦必懸落，則清音益妙。」徐上瀛這樣解釋：「挑之精義，別有秘詮，名曰懸指。今人皆傍弦挨撫，音出多溷濁，何可言妙？為是挑以甲堅，從空懸落於弦中一下，而虛靈無礙，始得清健之音也。」這也是針對右手指法的，「挑」是右手食指從身體方朝反方向往外挑弦，徐上瀛認為時人多將食指靠在弦上再撥出，這樣發出的聲音是混濁，只有將手指懸空落下，以指甲尖

[27] 徐青山，《萬峰閣指法閟箋》



挑弦，這樣才能發出清健有力的聲音，使清音益妙。

最後，兩手搭配演奏時，運指指力就像敲擊金石一樣清脆堅實，過弦取音不製造出「客聲」—雜音，兩手協調有如鸞鳳和鳴，絲毫不沾染混濁之氣，這樣即是在練就琴音的清骨，也是琴樂能勝出其他音樂的原因。

再來是曲調之清，這是說樂曲要經過思維的處哩，務必使樂曲段落、結構眉目清楚：

> 究夫曲調之清，則是最忌連連彈去亟亟求完，但欲熱鬧娛耳，不知意趣何在，斯則流於濁矣。故欲得其清調者，必以貞靜宏遠為度，然後按以氣候，從容宛轉，候宜逗留，則將少息以俟之；候宜緊促，則用疾急以迎之。是以節奏有遲速之辨，吟猱有緩急之別。章句必欲分明，聲調愈欲疏越。皆是一度一候，以全其終曲之雅趣。

彈琴最怕不加思索從頭到尾匆忙彈完，這只是為了娛樂效果或是逞能炫技，完全無法表現一首樂曲的意趣。所以，要得曲調之清者，首先要培養個人正直、淵靜、宏大、高遠的氣度，這是為了內外相應，有沉靜、高遠的氣質與思慮，才會定下心來處理樂曲細節。處理樂曲細節主要是從容地按照樂曲氣候來做分節、分段與適當的演繹。在音樂氣息流轉的節奏時值裡，即遇上氣口，這是前後樂句的時間銜接點，如果「候宜逗留」—銜接點需要寬裕一點的時值，則稍微停歇來等候氣口時值充分舒展；如果「候宜緊促」—銜接點需要快一點進行到下一樂句，則加快下一樂句的出現來連接上。所以節奏有快有慢，吟猱等手法也不是一成不變而有寬緩與細急的差別。章句的眉目越分明，音調就越清楚明晰，只要處理好「度」—分段與「候」—分句的結構，就能表現整首曲子的清爽明朗。

以上「清」況是針對美學概念的分析，現就聲音表象審美的例子分析之。以「麗」況而言，「麗」是指音色美，但這種美必須從古樸恬淡的風格而非妖冶艷

麗的風格中來展現，故曰：「麗從古淡出，非從妖冶出也。」而甚麼是古樸恬淡的風格？「麗」況直接指出「若音韻不雅，指法不雋，徒以繁聲促調，觸人之耳，而不能感人之心，此媚也，非麗也。」其實就是前面所提到的：樂音合於律呂五正聲，以及運指之清。有合於這兩項實際層面的要求，出來的樂音音色才是麗美的，否則只是徒勞以繁促、媚俗的聲調來刺激聽覺而不能有感動人心的音樂之美。

雖然《琴況》仍具有雅鄭之別的意識形態，但其琴樂理論實際上是一種德藝兼備的理論。而且《琴況》雖不是直承嵇康的音樂思想，但於「藝」的重視，二者實屬同一陣營

二、玄遠的音樂理想世界觀

雖然《琴況》首況即開宗明義地說琴樂的功能是屬於儒家的倫理學與天人關係：理一人之性情，以致理天下人之性情，最終心通造化、德協神人。也在「古」、「雅」…等況中，提出儒家傳統的雅俗之辨，但在使用隱喻來描述音樂時，其所呈現的理想世界觀，是與嵇康相同的，都是屬於道家式的。

中國音樂美學史上，〈聲無哀樂論〉的另一個貢獻就是，將音樂與道家超越之本體「無」相連結，「聲無哀樂」的理由是因為「和聲無象」、「音聲無常」。「聲無哀樂」的論點其實是從音樂的面向，對魏晉玄學正始時期「以無為本」的思想的呼應。音樂之境即是道境，藉由音樂，人可將自身放置於一個比人文世界更廣大、超越、無限的宇宙本體之中。〈聲無哀樂論〉以理論的型態來表述這點，嵇康的《琴賦》與詩文則是以文學的手法來形象化這種與宇宙本體、天地萬物合而為一的音樂思想與體驗。

嵇康在〈聲無哀樂論〉中，論述音樂的本體就是陰陽太和之氣，和諧就是它的客觀性質，其中沒有主觀情感存在的空間。但這種音樂，雖無主觀人情之內容，

可是由於這種至和的音樂與宇宙之氣化本為同一物，所以在低階層次上來說，可以和感人而發滯導情，宣洩人心中積鬱的情感；在高階的層次上，對應於音樂的客觀本體，則可經由和感將人的精神帶往與道合一、與自然合一的境界。

這種高階的音樂審美經驗，嵇康在《琴賦》中將之描述的非常詳盡，為了營造這種與自然合一的理想世界觀，他把琴材的生成環境不但形容成是人煙罕至的崇山峻嶺、充滿祥雲惠風，連在琴材旁邊的動植物皆是「自然神麗」之物。而琴的製作是出自遁世隱居的高士，修養極高的「至人」之手。琴的製作過程，從面板、底板的準良合縫，到琴軫、琴弦、琴徽的選配，無一不凝結著山林之士的清高之氣。[28]

在第四章第三節中提到，嵇康用在天際消逝的流星閃光、奔馳起伏的連綿高山、奔瀉激越的流水、盛開的繁花等自然景象來描述琴樂的音色與音符律動。並且形容指法的操作時，說指法彈出的音樂像鸞鳳和鳴遊戲於雲中，又宛如百花盛放笑迎春風，這種與自然合一的歡欣之情躍然紙上，琴樂的律動呈現的正是自然生命的律動。並把琴樂的境界形容成：

> 總中和以統物，咸日用而不失。其感人動物，蓋亦弘矣。于時也，金石寢聲，匏竹屏氣，王豹輟謳，狄牙喪味。天吳踊躍於重淵，王喬披雲而下墜。舞鸑鷟于庭階，游女飄焉而來萃。感天地以致和，況蚑行之眾類。嘉斯器之懿茂，詠茲文以自慰。永服御而不厭，信古今之所貴。

琴樂以天地中和之氣來統理萬物，琴樂感人動物的功能，是很偉大的！琴樂響起之際，金石、匏竹之類的樂器都會噤聲，最好的歌手也停止謳歌，名廚狄牙也會喪失味覺能力。水神天吳在深淵裏舞躍，仙人王喬披著雲彩下凡，神鳥在庭

[28] 白話翻譯參考崔富章注釋，《新譯嵇中散集》，頁 110。《琴賦》原文為：「顧茲梧而興慮，思假物以託心。乃斵孫枝，準量所任；至人攄思，制為雅琴。乃使離子督墨，匠石奮斤；夔襄薦法，般倕騁神；鎪會裛廁，朗密調均；華會雕琢，布藻垂文；錯以犀象，藉以翠綠；弦以園客之絲，徽以鍾山之玉，爰有龍鳳之象，古人之形；伯牙揮手，鍾期聽聲；華容灼爚，發采揚明，何其麗也！」

階上起舞，女神翩然而至，眾神與神物皆感於琴樂中的至和之氣，何況是一般的生物，琴樂誠然是古今最為珍貴的音樂！

「聲無哀樂」是嵇康以音樂理論對魏晉玄學「以無為本」思維的呼應，嵇康以天地中和之氣為音樂的本體，《琴況》亦曰：「**故其弦若滋，溫兮如玉，泠泠然滿弦皆生氣氤氳，無毗陽毗陰偏至之失，而後知潤之妙，所以達其中和也。**」[29]琴音色之溫潤，是因為充滿陰陽和諧之氣。也說「**古人以琴能涵養情性，為其有太和之氣也。**」[30]與嵇康一樣，「徐上瀛以元氣論的立場解釋藝術現象，由于自然，萬物與人乃至音樂均是一氣所化，故而相通。而琴器乃蘊含著太和之氣，可以藉藝術形象(無狀之狀，無物之象)來體現道的精神。」[31]這無狀之狀、無物之象卻可體現道之精神的音樂，《琴況》稱之為「希聲」。

《琴況》在〈和〉、〈靜〉、〈遲〉等況中，都有提到「希聲」。「和」其實是《樂記》與〈聲無哀樂論〉都很注重的概念與境界，〈和〉況已於上一節中解釋了，〈和〉況有「太音希聲」一詞，其實就是源自老子的「大音希聲」。在〈靜〉況中，「希」被做了這樣的定義：「**所謂希者，至靜之極，通乎杳渺，出有入無，而神遊于羲皇之上者也。**」

“希音”之所以稱為“希”，是因為這是一種極致表現“靜”概念的音樂，這種音樂可以使聽者的精神脫離有形有象的現實世界進入無形無象的超越世界，使人能在精神上遊於道家所嚮往的那種在上古時期與道同真的狀態。這不是一種幻想或空談，因為音樂的形式並不表現(represent)任何的具體形象，音樂不像也無法像繪畫那樣能呈現現實世界中的具體人、事、物。雖然中國音樂沒有西方所謂的絕對音樂，都是標題音樂，即是說所有音樂都帶有寫情寫景的目的，但音樂呈現的形象終究不是直接模仿現實事物而來的，而是透過隱喻提供意象，這種意象在聽覺感知上還需要想像力的高度運作，所得之象都是想像而來的，這種想

29 〈潤〉況
30 〈遲〉況
31 王耀珠，《谿山琴況探賾》，頁 35

像可以建立在經驗之上，但不是把經驗之物的形象直接植入於音樂之中。

換句話說，如果繪畫要表現流水的景象，它只需直接畫出任何一種流水的景象即可。但是音樂必須透過聲音表象所具有的特色，來使音樂與流水在想像力中被連結。如，就琴樂來說，右手指法─滾、拂，能製造連續不斷、快速的音群，循環反覆，就彷彿是源源不絕的流水一般，再加上運指力道的改變，就如同我們在現實中所經驗過的水流之萬千動態一樣。因此，在經驗與想像力的雙重運作下，這種音樂型態就能帶有流水的隱喻，成為一種意象。

所以如要將音樂視為與道同一的存在，並於音樂中感受到與道同真、遊於自然之中的樂趣，就需要想像力的存在。嵇康在〈聲無哀樂論〉中所提到的不染絲毫歡戚的太和之聲，在《琴賦》中，被描寫成了一個超逸絕俗的理想世界，《琴況》不但延續了這種音樂思維，並且在細節上補充了一些實踐方法。

嵇康於《琴賦》的亂中說：「愔愔琴德，不可測兮；體清心遠，邈難極兮。良質美手，遇今世兮；紛紛翕響，冠眾藝兮。識音者兮，孰能珍兮；能盡雅琴，惟至人兮。」這裡說了三件事：第一，體清心遠、恬靜平和的琴德深遠難以窮盡；第二，要操作這種音樂要具有"良質美手"─技術層面的卓越；第三，能完全表現琴德的人只有"至人"─心性修養上的卓越。《琴況》對這三件事情完全的認同與承襲，並在後兩項，給予了充分的發展。對技術層面的重視，前文已多提及。現在就能操作"希聲"之琴樂的心性狀態做說明。

首先是〈靜〉況，「靜」分兩種：一是心靜，二是運指之靜。〈靜〉況曰：「蓋靜繇中出，聲自心生，苟心有雜染，手有物撓，以之撫琴，安能得靜？惟涵養之士，淡泊寧靜，心無塵翳，指有餘閒，與論希聲之理，悠然可得已。」心靜是了解"希聲"的首要條件，只有淡泊寧靜、不受塵累，超脫於世俗、現實束縛才有機會懂得"希聲"的道理。

首先必須有淵靜的心性自然能夠有運指之靜，所謂的「指有餘閒」就是指運指之靜。下指功夫的關鍵又有二：「一在調氣，一在練指。調氣則神自靜，練指

則音自靜。……取靜音者亦然，雪其躁氣，釋其競心，指下掃盡炎嚣，弦上洽存貞潔。故雖急而不亂，多而不繁。」要有運指之靜就必須練指，即指法、技巧熟練，自然不會發出錯音與噪音或不當詮釋。再者，心境狀態也是運指之靜的關鍵，身心的秩序是一體且會互相影響的，焦躁時或心有雜念時，自然無法融入音樂本身的曲意與意境，去處理好音樂的條理，並細膩地把指法、觸弦等細節做得到位。當精神寧靜時，就算演奏節奏快的曲子也不會出現錯亂、就算演奏音符多的曲子，也不會讓音樂聽起來混亂。所以唯有在心無罣礙、專心致志、心緒安靜的狀態下，才能與音樂融為一體，進而進入希聲的音樂國度。

第二，要領略希聲的境界與美感，還須具備超逸的品性，〈逸〉況云：「以無累之神合有道之器，非有逸致者，則不能也。第其人必具超逸之品，故自發超逸之音。本從天性流出，而亦陶冶可到。如道人彈琴，琴不清亦清。」《琴況》也認為音樂可以表現人的內在狀態，是個人生命的展現與存在方式。要理解超越凡音的希聲，就要讓主體的精神、情感處於超脫閒逸的狀態，超脫即能不受物累，閒逸自能感受優游於自然的生命情調。所以〈逸〉況說彈琴要「先養其琴度」，如此才能人琴合一，以無累之神合有道之器。

想當然爾，《琴況》還是重視技術層面的配合，光是有精神心性方面的修養若無高超醇熟的技藝支撐，還是無法領略或表現“希聲”之美。所以〈逸〉況云：「次養其手指，則形神并潔，逸氣漸來。臨緩則將舒緩而多韻，處急則運急而不乖；有一種安閒自如之景象，盡是瀟灑不群之天趣。為所得之心而應之手，聽其音而得其人，此逸之所徵也。」《琴況》一再重述的是：音樂境界與精神境界的相符與「心手相應」—精神狀態與演奏層次的相應，主體唯有處於超逸的精神狀態與具備嫻熟的技藝，才能讓形神同時潔淨無掛累，從容悠遊的氣度自然產生，彈慢曲時，才能有舒緩的韻味而不致使樂音崩散而失去整體性的結構；彈快曲時，才能在急速下彈奏而不因雙手不協調產生錯誤。不管是什麼曲子，都能得到從容悠閒、灑脫不拘泥於形式與俗眾品味的那種與自然融合的天趣。

主體有了「靜」、「逸」這兩種心性上的修為，還需再加上「遠」所指出的想像力，如此不但能和“希聲”完全融合，並能進一步創造“希聲”中的理想世界觀。〈遠〉況如此說：「遠與遲似，而實與遲異。遲以氣用，遠以神行。故氣有候，而神無候。會遠於候之中，則氣為之使；達遠於候之外，則神為之君。」這裡首先為〈遠〉做定義，「遠」與「遲」看似相似實則相異，「遲」是一種音樂上的表現方式，所以與音樂中的氣息、節奏時值相關，故曰「遲以氣用」；但「遠」是一種神思，即想像力，所以說「遠以神行」。想像力可以具體用在音樂之中也可延伸於音樂之外的弦外之音。當用想像力來詮釋音樂時，就要不離音樂本身的結構，所以說「會遠於候之中，則氣為之使」；但當以想像力來理解音樂帶有的隱喻意義時，此時就完全依賴想像力本身的運作，所以說「會遠於候之外，則神為之君」。

想像力無遠弗屆，但它的基礎仍然是要建立在人們賦予給聲音的表象特質、音樂的具體結構的隱喻之上，《琴況》與嵇康一樣，都賦予琴樂一種隱喻，這種隱喻將音樂帶到一個廣闊無垠、玄遠無邊的與道同遊、與氣化諧動的空靈世界，所以〈遠〉況接著說：「至於神遊氣化，而意所之，玄之又玄。時為岑寂也，若遊峨嵋之雪；時為流逝也，若在洞庭之波。倏緩倏速，莫不有遠之微致。蓋音至於遠，境入希夷，非知音未易知，而中獨有悠悠不已之志。吾故曰：『求之弦中如不足，得之弦外則有餘也。』」當想像力能跟隨琴樂到達與宇宙氣化同遊的階段，精神意念可到達的境地與自由轉變的能力是極其神妙的，其可超越時空的限制，意念可於精神世界中自由展現客觀世界的千變萬態：當音樂要表現清靜寂寥的意境時，就如同身處峨嵋山之清冷雪地一般；當音樂要表現流變衍逝的動態時，就有如面對洞庭湖之壯闊波瀾一般。無論是忽快忽慢或是忽遠忽近，都是「遠」之想像力的微妙玄趣。音樂一加上隱喻的想像力指引後，最後能進入希夷的玄妙道境，隱喻的意義在實際的琴弦樂曲間是無法被滿足的，其最後需要被指向樂曲外的一個理想世界，這也是隱喻所要賦予音樂的意義之所在。

琴樂的意境進入希夷的希聲中，其理想世界就是一個主體與自然融合為一的理想世界。這種對主客融合於自然中的希慕，在《琴況》中屢屢出現：如：

> 此皆以音之精義，而應乎意之深微也。其有得之弦外者，與山相映發，而巍巍影現；與水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可變也，虛堂疑雪；寒可回也，草閣流春。其無盡藏，不可思議。[32]
>
> 試一聽之，則澄然秋潭，皎然寒月，氵然山濤，幽然谷應。使之弦上有此一種清況，真令人心骨俱冷，體氣欲仙矣。[33]
>
> 一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，聲聲籁籁，令人有遺世獨立之思。[34]

上面引文，都提到在琴樂之中感受到自然的意象，人在琴樂的意象裏，感受到的是一個情感所寄託的理想世界，這理想世界呈現了人與自然合一的美好狀態，更呈現了人回歸於超越的宇宙之道的欲求。以下以〈遲〉況作結，說明《琴況》是如何提供一條進入希聲的途徑。

「未按弦時，當先肅其氣，澄其心，緩其度，遠其神。從萬籟俱寂中冷然音生，疏如寥廓，窅若太古，優游弦上，節其氣候，候至而下，以諧厥律者，此希聲之始作也。」還沒開始操琴時，要先整頓意念狀態與調整呼吸，使內在的心理活動安靜下來，做好操琴的準備，當心緒、氣息歸於緩和、寧靜與安定，排除一切雜念時才能開始撫琴，這就是所謂的「從萬籟俱寂中冷然音生」。此時樂音優游於弦上，卻有如在深遠的太古、疏闊的空間中展開一般。再來調節音樂的氣息節度，按照「候」的適當節奏時值來出指下音，使之與音律協調，這就是“希聲”的開端。

[32] 〈和〉況
[33] 〈清〉況
[34] 〈古〉況

「或章句舒徐，或緩急相間，或斷而復續，或幽而致遠。因候制宜，調古聲澹，漸入淵源，而心志幽幽然不已者，此希聲之引申也。」曲中樂句或是舒緩、或是快慢相間、或是樂音稍作中止後又接續下去、或是曲意幽微而深遠，對樂句、樂段的處理一切皆按照「候」的時值來做安排調整。再加上和律呂的古調、不譁眾取寵的的恬淡之聲，在這樣的處理中，就漸漸進入希聲的根源，並於其中心思情志悠然自得，這就是“希聲”的展開。

「復探其遲之趣，乃若山靜秋鳴，月高林表，松風遠沸，石澗流寒，而日不知晡，夕不覺曙者，此希聲之寓境也。」第一段「希聲之始作」講的是“心”之遲，意即操琴前先讓心靈沉澱。第二段「希聲之引申」，講的是“音”之遲，即從容按照「候」的時值來處理樂句的鋪陳，即〈清〉況所說的「最忌連連彈去亟亟求完」。此段講的是“意”之遲，即〈靜〉況所說的「雪其躁氣，釋其競心」，悠然自適於自然之中，不爭不求，只是享受山月、清風、石泉等自然之趣，於氣化洪流之中忘卻時間的流逝，也忘卻物與我之別，自然與主體融為一體。這種樂趣與理想的世界觀，就是希聲所寄託的境界。

第六章　結論



客觀的、自我相關的與主觀的(情感)慾望形成一個連續體。我們的情感是由內在與外在因素的複合體所決定的。[1]情感本就從個體內在延伸向外在世界，情感的存在表示主客是不可分的整體，內外世界交相影響、塑造。情感本身就是主、客體協動的產物，主體出於自發性、針對對象的事實產生回應，如果回應超出事實現狀，則偏向主觀投射而無法反映客觀事實。所以情感同時是主動的、由主體內在生命發動的，一方面又受制於客觀事實，是被動的。

音樂情感是生理感覺加上意向性、評價、關係意義、社會文化規範、藝術表達、理想實現的總和。音樂藝術可擴充人情感的範圍與經驗、增進情感體驗的深度與細膩程度，這樣有助於內化社會所需、或是就道家來說所需的自然情感，將人擴充後連結於所創造的意義，體會另一種生命型態與理想世界的可能性。

「中國哲學也講宇宙自然界，但決不是把其作為客觀的存在、對象去對待，而是認為其與人的存在不可分；中國哲學也講宇宙本體論，但不是構造世界的圖畫或原型，而是解決人的生命的“安頓”問題，也就是情感的歸屬問題。」[2]

中國哲學以及與此相適應的文化心理，一直很重視人的情感因素，主體的情感需要、評價和態度在思維中起著至關重要的作用，這一點在很大程度上決定了傳統思維的類型與特點。由於思維中滲透了情感評價的因素，從而使理性思維(以及一般思維)具有“溫色”的特徵，而不是“冷色”或“灰色”的純理性思維。[3]

對儒家來說，「在自然界的山水之中感受到美，體驗到樂，不僅需要主體的審美意識而且須要主體的道德意識，二者決不能截然分開。孔子和儒家從來沒有

[1] De Sousa, Ronald, The Rationality of Emotion. , p.314 “Objective, self-related, and subjective desires form a continuum. Our emotions are standardly determined by a complex of internal and external factors”

[2] 蒙培元，《情感與理性》，頁 6-7

[3] 蒙培元，《中國哲學主體思維》(北京：人民出版社，1997)，頁 55

把審美體驗和道德自覺區分開來，從而劃歸兩個不同的領域，這就使儒家關於自然美的思想帶有強烈的人文道德色彩。」[4]對自然之美的感動能觸發主體反身思考、覺察道德主體到底要有什麼樣的修養才能與自然媲美，才能與自然之美符應。或啟發主體思考、聯想自然情景與德行的關聯性，是要具備怎樣的修為才能領略於自然美的感動中所體驗到的生活逸趣與情調。

《論語》中「吾與點」的例子說明了：「孔子很嚮往在大自然中欣賞風景，感受人生的快樂。這的確很有詩意。在自然界的山水之中去感受美，去體驗樂，這是孔子和儒家所追求的人生樂趣。但這又不是出世主義，不是追求純粹的自然美。他們所追求的人生理想是人與社會、自然的整體和諧，這才是最大的快樂，其中包含著人間關懷。……只有在人與人，人與自然的整體和諧中，才能有真正意義上的快樂。這種合倫理與美學、人與自然而為一的"樂"的體驗，正是儒家體驗哲學的根本特點。」[5]

《樂記》的音樂情感美學正是要如此去理解的。音樂生於人心的情感，但情感易受外物的牽引，要彰顯作為一個情感主體的主動性，情感必須維持和諧有序的平衡狀態，所以需要和諧的音樂來幫助主體回復天生而靜的天性，這不是說要讓人無感，而是要讓人在情感中維持一個理序，不受外物制約、役於物而動。

如此一來，情感有了自身的秩序，主體得以因情感的秩序取得內在的整合，並藉此作為實踐自身德性修養的出發點。主體情感與音樂之間的關係本就是雙向的，音樂能影響主體情感，同時也是主體表達情感的方式之一。

不只主體內在的情感秩序需要音樂的幫助，社會各階層間、各種人際關係間的和諧也需要音樂的促成。音樂動人力量之深，所以儒家的統治者急需和諧之樂來協調、穩定社會秩序。禮制只能做到清楚的判別等級，只有和諧的音樂才能以其自身所蘊含的秩序來感動人心，使社會中的個體完成自身的整合後，自發自覺地對社會的存在與社會主張的價值產生認同的情感，進而自願盡其社會義務、維

[4] 蒙培元，《情感與理性》，頁 265

[5] 蒙培元，《情感與理性》，頁 266

持自我與他者之間的和諧關係，遵守個人的身分位置帶來的規範，並在此規範中成就對他人與整體社會的情感，幫助實踐社會的理想和諧秩序。

《樂記》的音樂秩序最後也是上溯於天地宇宙間的秩序，音樂秩序的和諧就是天地宇宙秩序的和諧。如此一來，情感主體能透過自身的情感秩序向上連接於宇宙生化之源，自身的德行來源也是天地生生之仁。透過音樂的和諧秩序，個體、社會、天地宇宙成為一和諧互動的意義整體，人的存在將獲得延伸，人不是獨立存於世的存在，人是促成社會和諧不可或缺的一份子，也是參與、延續天地造化的重要實現者。

換句話說，當主體從音樂中啟發情感的主動性、完成自身的整合與道德實踐後，主體的存在就是貫通社會人文建置、天地宇宙生命根源的存在。主體經由音樂教化後彰顯出來的是一種充滿情感真實性與人文化成、氣度恢弘壯闊的美感，即《樂記．樂象》所說的：「是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以為偽。」

道家並不主張“無情”，更不是純智主義。道家的直覺、體驗之學是與情感連繫在一起的，道家的最高境界是以情感為基礎的、超越物欲和“自我”之上的審美境界。道家和玄學對中國美學、詩學、文學、藝術產生了重要影響，其中的一個重要原因就是他們都很重視情感，視之為人性的重要內容。[6]

嵇康的〈聲無哀樂論〉雖然在音樂中排除了情感存在的空間，將音樂的本質還原為宇宙陰陽和諧之氣化，將情感歸於主體所有，試圖使人文、自然兩方的性質與內涵截然劃分、互不相雜，而說：「聲之與心，殊塗異軌，不相經緯，焉得染太和於歡戚，綴虛名於哀樂哉？」但「其實，道家也主張體驗，而且更具有本體體驗的性質，只是在具體內容與方法上與儒家不同。道家不是從“四端”等社會情感出發，進行道德人性的自我體驗，而是提倡超越倫理的本體體驗。」[7]

嵇康於《琴賦》的序中說：「余少好音聲，長而習之。以為物有盛衰，而此

[6] 蒙培元，《情感與理性》，頁 6

[7] 蒙培元，《中國哲學主體思維》，頁 101

無變；滋味有厭，而此不勸。可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。」嵇康甚好音樂，雖然剝落了音樂中的情感成分，但同時在他對音樂的喜愛中，在將音樂視為窮獨不順遂時的支柱，他其實已將情感寄託於音樂之上。對音樂的喜愛，來自於他對音樂的體驗。

嵇康於〈聲無哀樂論〉中說音樂的本體只是宇宙太和之氣，這種和樂感人之深，可以發制導情，宣洩個人先前就已存在心中的情感，因而有音聲能表情的誤解。但是嵇康對和樂的評價很高，認為和樂可以以其和諧的特質使人心平和，進而藉由音樂進入自然宇宙的和諧氣化之流中，體驗自然廣闊、深遠的宇宙氣象，與氣化同遊，與自然合而為一。

嵇康所處的年代，政權交替頻繁，政治氣氛黑暗，統治者以禮教作為藉口誅除異己，處於那個年代的文人，由於對生命的不安全感與意義的喪失，自然無法再將身心的安頓與生命意義寄託於統治者所主導的禮樂之教上。「故其時之思想中心不在社會而在個人，不在環境而在內心，不在形質而在精神。於是魏晉人生觀之新型，其期望在超世之理想，其嚮往為精神之境界，其追求者為玄遠之絕對，而資遣生之相對，從哲理上說，所在意欲探求玄遠之世界，脫離塵世之苦海，探得生存之奧秘。」[8]

這種對理想玄遠世界的渴望，就從音樂中流露出來。在〈聲無哀樂論〉中，因為主題是要辯駁聲有哀樂的論題，所以對這種理想世界的建構著墨並不多，但他將音樂還原為客觀的聲音特質，其實就在建立這種理想世界的基礎，這理想世界的基礎即是不雜以人文價值的自然世界。

接著，嵇康在《琴賦》中，利用隱喻將琴樂的樂音指向自然世界的情景，將音樂的意義構築在與自然世界和諧的融合之中。不只如此，在他的詩文中：「目送歸鴻，手揮五弦，俯仰自得，游心太玄。」[9]「操縵清商，游心大象，傾昧修

[8] 湯用彤，〈魏晉玄學與文學理論〉，後付入湯用彤，《魏晉玄學論稿》(上海：上海古籍出版社，2001)

[9] 《贈兄秀才入軍詩》

身，惠音遺響。」[10]除了對與自然合一的嚮往，也在在流露出與超越無形之道和一的渴慕。

「"太玄"、"大象"都是指到家的"道"，…嵇康在詩中描寫自已在彈琴時，經過琴聲的感染，主體的"思"與客體的"境"(彈琴時觀賞的歸鴻、山林等自然景物)合為一體，在"道"那兒得到了統一，從而創造神超理得，物我一體的音樂審美境界。」[11]

蒙培元說：「中國人習慣于用體驗的方式直接把握事物的意義，善於從具體感受中抽象出一般原則，而不講求概念的形式化與公理化。因此，在思考問題時，主觀情感色彩非常濃厚，總是帶有情感的成分。人們在觀察和理解自然現象時，也就很自然地把主觀情感投射到自然界，使自然界具有人的特點。中國哲學中的兩大家，儒家和道家，無論是從人開始，還是從自然開始，都是情感體驗型的天人合一論者，他們都把人和自然融為一體而不可分離，並且在人和自然、主體和客體的統一中，求得內心的平衡與安寧，得到情感上的滿足。」[12]道家使自然界具有人的特點並不為真，但道家在人與自然、與道的融合中得到情感上的滿足則為真。

因此，在某種層面上來說，嵇康〈聲無哀樂論〉完全要將情感意義與音樂切割的觀點，也許值得商榷，作為一種論說手段是可行的，但作為最後結論未必如此。因為，人類無可避免的把世界經驗成充滿情感的意義，即使當我們把像溫暖、寒冷、艷麗、遲鈍、浮力、重量這些非情感的性質歸於世界，我們也是經由人類對這些性質的體驗來描述這個世界。我們把世界視為具有表達性的，並且這表達性在藝術中被模仿，因為人類是用情感的詞彙來看待周遭之物的，透過人類的需求、希望、價值以及關注。[13]所以要將情感完全排除於於音樂之外，那可能就會

[10] 《酒會詩》
[11] 袁濟喜，《六朝美學》(北京：北京大學出版社，1989)，頁 74
[12] 蒙培元，《中國哲學主體思維》，頁 56
[13] Jenefer Robinson, 'The Emotions in Art'. in Peter Kivy ed. *The Blackwell Guide to Aesthetics*.(Malden, Ma: Blackwell publishing Ltd,2004)p.184 "Human beings inevitably experience the world as steeped in emotional significance. Even when we attribute non-emotional properties such as warmth, iciness, flamboyance, dullness, buoyancy, or weigh to the world, we are describing the

和他在音樂中所體會到的與天地同游之樂有所矛盾。

《谿山琴況》作為一篇琴學專論，它的重要性在於總結前代琴學與論樂的思維。作為儒道兩家在音樂思想上最突出、重要的兩個文獻《樂記》與〈聲無哀樂論〉，《谿山琴況》不可能不受其影響，《樂記》對後代音樂理論的影響是全面性的，而嵇康〈聲無哀樂論〉與《琴賦》的音樂中的自然之趣，也是《谿山琴況》立論的重點。

《谿山琴況》繼承《樂記》對「和」概念的重視，也繼承以音樂來修身理性、調整情性的秩序的觀點，並且視之為貫穿社會關係與天人關係的關鍵，個體以一身之德性，協助社會的和諧秩序，並以德協神人、造化。因此，對《樂記》於音樂作鄭衛之俗樂與雅頌之正聲的分別，也無法視而不見，進而將之當作理論的重點之一。

不過因為《琴況》也受到道家思想的影響，這多少對《樂記》的那種人文的恢弘氣度、風範有所改變。在《樂記》中，講的是道德心性的彰顯：「情深而文明，氣盛而化神，和順積中而英華發外。」而受到嵇康式的道家心性論與音樂美學的影響，嵇康在《琴賦》中說：「非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無悋」、「體清心遠，邈難極兮。……能盡雅琴，惟至人兮！」因此在《谿山琴況》中，主體精神境界的彰顯型態變為：「深淵在中、清光發外。」變成道家式的淵靜、含藏的至人性格。而在音樂中由隱喻創造出的理想世界，也由參與協助天地造化，變成優游於自然，與自然融而為一的天然逸趣。

不過，《谿山琴況》對《樂記》與〈聲無哀樂論〉都有所發展，就是將從二個文獻繼承來的思維，以清楚明白的技術、技巧操作，來提供一個達到音樂形上之道的形下途徑，使《樂記》與〈聲無哀樂論〉、《琴賦》中的音樂美學理論得以實踐成為實際的樂音，這些技巧同時也是悟入音樂之道的修養功夫。

---

world as experienced in terms of its human significance. ……We see the world as expressive and that expressiveness mirrored in art, because humans see so many of their encounters with the environment in emotional terms, in terms of their own wants, whishes, values, and interests.”

參考書目



一、古典文獻(以經史子集順序排列)

孔安國傳、孔穎達正義；廖明春、陳明整理；呂紹剛審定，《尚書正義》，北京：北京大學出版社，2000。

左丘明撰、杜預注、孔穎達正義；李學勤主編，《春秋左傳正義》，北京：北京大學出版社，2002。

楊伯峻，《春秋左傳注》，台北：漢京文化事業有限公司，1987。

鄭玄注、孔穎達等疏，《禮記正義》，上海：古籍出版社，1990。

傅佩榮，《解讀論語》，台北：立緒書版社，1999。

孫希旦，《禮記集解》，台北：文史哲出版社，1984。

陳澔，《禮記集說》，成都：巴蜀書社，1989。

胡平生譯注，《孝經譯注》，北京：中華書局，1996。

王引之，《經義述聞》，台北:世界書局，1961。

左丘明撰、鮑思陶點校，《國語》，濟南：齊魯書社，2005。

班固，《漢書》，台北：鼎文出版社，1979。

范曄，《後漢書》，台北：宏業出版社，1973。

陳暘，《樂書》，北京：商務印書館，2006。

荀子，《荀子》，北京：北京大學出版社，

傅佩榮，《解讀莊子》，台北：立緒出版社，2002。

賴炎元、傅武光注譯，《新譯韓非子》，台北：三民出版社，2007。

呂不韋，畢涜輯校，《呂氏春秋》，北京：中華書局，1991。

王冬珍等校注，《新編管子》，台北：國立編譯館，2002。

陳麗貴校注，《新編淮南子》，台北：國立編譯館，2002。

董仲舒，《春秋繁露》，北京：中華書局，1991。



賴炎元註譯，《春秋繁露今註今譯》，台北：商務印書館，1984。

班固等撰，《白虎通》，台北：商務印書館，1966。

應劭，《風俗通譯》卷六，台北：中華書局，1981。

桓譚撰，朱謙之校輯，《新論》，北京：中華書局，2009。

劉向，《琴說》。

孫星衍輯(校補)，蔡邕，《琴操》(清：吳縣朱氏槐廬家塾平津館叢書，1885)

嵇康撰；魯迅輯校，《嵇康集》，上海：古籍出版社，1986。

戴明揚，《嵇康集校注》，台北：河洛圖書出版社，1978。

吉聯抗，《嵇康・聲無哀樂論》譯注，北京：人民音樂出版社，1982。

崔富章注釋，《新譯嵇中散集》，台北：三民書局，1998。

韓愈，《原性》

《二程集》，台北：里仁出版社，1982。

朱熹，徐德明校點，《四書章句集注》，上海：上海古籍出版社，2002。

黎靖德編，《朱子語類》，北京：商務印書館，2006。

徐上瀛著、徐樑編著，《溪山琴況》，北京：中華書局，2013。

毛奇齡，《竟山樂錄》，合肥，黃山書社，2008。

楊宗稷，《琴學叢書》，北京：中華書局，2010。

北京古琴研究會編，《琴曲集成》vol.10，北京：中華書局，2010。

二、研究專著

(一)中國思想類(以作者姓氏筆畫排列)

王子初，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社，2002。

王國維，《觀堂集林》，石家莊：河北教育出版社，2001。



王禕，《《禮記・樂記》研究論稿》，上海：人民出版社，2011。

王耀珠，《谿山琴況探賾》，上海：上海音樂出版社，2008。

牟宗三，《才性與玄理》，台北：台灣學生書局，1985。

李天虹，《郭店竹簡〈性自命出〉研究》，湖北：教育出版社，2003。

李美燕，《中國古代樂教思想》，高雄：麗文文化，1998。

李美燕，《琴道之思想基礎與美學價值之研究》，高雄：麗文文化，2003。

李賢中，《墨學研究方法的新嘗試》，台北：揚智文化，2003。

李澤厚，劉綱紀，《中國美學史：魏晉南北朝編(上)》，安徽：文藝出版社，1999。

李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》，台北：谷風出版社，1987。

余敦康，《魏晉玄學史》，北京：北京大學出版社，2005。

呂驥，《樂記理論新探》，北京：新華出版社，1993。

何善蒙，《魏晉情論》，北京：光明日報出版社，2007。

吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，台北：里仁書局，2006。

周云之，《名辯學論》，瀋陽：遼寧教育出版社，1996。

林明照，《先秦道家的禮樂觀》，台北：五南圖書出版社，2007。

徐復觀，《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1981。

徐麗真，《嵇康的音樂美學》，台北：華泰文化，1997。

修海林，《中國古代音樂美學》，福州：福建教育出版社，2004。

袁濟喜，《六朝美學》，北京：北京大學出版社，1989。

孫星群，《音樂美學的始祖—樂記與詩學》，北京：人民出版社，1997。

馬育良，《中國性情論史》，北京：人民出版社，2010。

侯外廬主編，《中國思想通史》第三卷，北京：人民出版社，1957-1960。

許之衡，《中國音樂小史》，台北：商務印書館，1968。

郭景萍，《情感社會學》，上海：上海三聯書店，2008。

曾春海，《嵇康的精神世界》，鄭州：中州古籍出版社，2009。

張節末，《嵇康美學》，杭州：浙江人民出版社，1994。

張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，台北：文津出版社，1997。

———，《儒家樂教思想研究》，台北：文史哲出版社，1985。

張世英，《天人之際—中西哲學的困惑與選擇》，北京：人民出版社，1994。

湯用彤，《魏晉玄學論稿》，上海：上海古籍出版社，2001。

傅佩榮教授主編、審定，《孔子辭典》，台北：聯經出版社，2013。

葛榮晉，《中國哲學範疇導論》，台北：萬卷樓，1993。

楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿》，臺北：大鴻，1997。

蒙培元，《情感與理性》，北京 ： 中國社會科學出版社，2002。

蒙培元，《中國哲學主體思維》，北京：人民出版社，1997。

管建華，《中國音樂審美的文化視野》，西安：陝西師範大學出版社，2006。

蔡仲德，《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，1995。

蔡仲德，《音樂之道的探求：論中國音樂美學史及其他》，上海：上海音樂出版社，2003。

蔡仲德，《中國音樂美學史資料注譯》，北京：人民音樂出版社，1990。

劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，台北：立緒文化，2001。

錢鍾書，《管錐篇》，北京：中華書局，1979。

戴璉璋，《玄智、玄理與文化發展》台北：中央研究院中國文哲研究所，2002。

謝大寧，《歷史的嵇康與玄學的嵇康》，台北：文史哲出版社，1997。

蘇志宏，《秦漢禮樂教化論》，成都：四川人民出版社，1991。

《漢語大辭典》，上海：漢語大辭典出版社，1997。

(二)西方思想類

于潤洋，《現代西方音樂哲學導論》，長沙：湖南教育出版社，2002。

馬競松譯，《情感的合理性》，台北：五南出版社，2005。

黑格爾著、朱光潛譯，《美學》，北京：商務印書館，2009。

劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，台北：立緒文化，2001。



三、學位論文

吳冠宏，《魏晉玄論與士風新探 ： 以情為綰合及詮釋進路》，台大中國文學研究所，1997。

四、期刊論文

李宗定，〈從音樂美學談嵇康及其〈聲無哀樂論〉〉，《漢雲學刊》第三期，民 85.05：183-202。

袁濟喜，〈關於〈聲無哀樂論〉評價問題—兼論嵇康的音樂美學思想〉，《學術月刊》1981.12：44-50。

蕭振邦，〈嵇康〈聲無哀樂論探究〉—兼解牟宗三疏〉，《鵝湖學誌》31，民 91.12：1-62。

吳冠宏，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉，《東華漢學》第三期，民 94.05：89-112。

修海林，〈論嵇康的音樂美學思想—聲無哀樂論研究〉，《中央音樂院學報》第二期 1985.02：46-54。

張少康，〈嵇康的聲無哀樂論及其在中國文藝思想史上的意義〉，《中外文學》20：1=229 民 86.06：21-32。

李美燕，〈從〈聲無哀樂論〉析探嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖月刊》第 26 卷，第 9 期，民 90.03：40-50。

周暢，〈論中國古代音樂美學三大論著的價值及其與音樂實踐的關係〉，《音樂藝術-上海音樂學院學報》1993 年，第一期 pp.1-8+35、第二期 pp.1-9。

李學勤，〈古代中國文明中的宇宙論與科學發展〉，《煙台大學學報》(哲學社會科學版)，1998.01：81-84。

于培杰，〈評嵇康的《聲無哀樂論》〉，《濰坊學院學報》，第三卷第三期，2003.05：89-93。

李美燕，〈徐御《谿山琴況》中「和」況之美學意涵研究〉，《藝術學報》第 74 期，民 93.08：41-53。

蔡仲德，〈《谿山琴況》試探〉，《音樂研究》，1986.02：69-82。

沈冬，〈由雅、俗、胡之交化論晉室南遷至隋初之音樂發展〉，收入《陳奇祿院士七秩榮慶論文集》

五、外文資料

Aaron Ben-ze'ev "The thing called emotion" in Peter Goldie ed., *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, (New York: Oxford University Press, 2010)

Dahlhous, Carl, *Musikasthetik.* Translated by William W. Austin, *Esthetics of Music*, (Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1982)

De Sousa, Ronald. *The rationality of emotion*. (Cambridge Mass: MIT Press,1987)

Jenefer Robinson, 'The Emotions in Art'. in Peter Kivy ed. *The Blackwell Guide to Aesthetics.*(Malden, Ma: Blackwell publishing Ltd,2004) pp.174-192。

John Deigh “Concepts of emotions in modern philosophy and psychology” in Peter Goldie ed., *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*,(New York: Oxford University Press, 2010)

Jonathan H. Turner, Jan E. Stets. *The sociology of emotions*,(New York: Cambridge university press，2005)

Leonard B. Meyer ，*Emotion and Meaning in Music* ,(Chicago: University of Chicago Press, [1968, c1956])

Scruton, Roger, *The aesthetics of music*,(Oxford : Clarendon Press, 1997)

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (vol. 17, 2nd ed.)edited by Stanley Sadie, New York: Grove(2001)